

EUGEN DORCESCU

POETICA NON-IMANENTEI



SEMĂNĂTORUL
Editura online – iulie 2008

CUPRINS

Scurtă precuvântare	4
METAFORA POETICĂ	6
Simbolul artistic în „Cuvinte potrivite”	6
Metafora în discursul științific	12
Metafora în poezia lui B. Fundoianu	22
POEZIA MISTICO-RELIGIOASĂ. STRUCTURĂ ȘI INTERPRETARE	30
DESPRE CLASICI	39
Radu Stanca – poetul	39
Urmuz și realismul psihologic	41
Alexandru Philippide	43
Ion Pillat	45
Vasile Alecsandri – <i>Pasteluri</i>	47
Panait Cerna	49
Dimitrie Anghel	51
Al. Macedonski – <i>Rondeluri</i>	53
D. Iacobescu	55
George Bacovia	58
Mateiu I. Caragiale – <i>Pajere</i>	60
Ienăchiță Văcărescu	62
Paradisul satanic	64
DESPRE CONTEMPORANI	67
Virgil Teodorescu	67
Nichita Stănescu	69
Mircea Ciobanu	70
<i>Lumina de la capătul nopții</i> sau despre sociofilie	73
Arhitectura abisului lăuntric	75
Moartea lui Teo	78
Postbiografia	80
Implozia eului	81
Despre fascinație	84
Veșnica reîntoarcere	85
„Ușa ușilor”	86
Omul și puntea	89
Proza lui Aurel Gheorghe Ardeleanu sau despre acronie	91
Proza lui Lucian P. Petrescu. – O poetică a non-imanenței –	94
Critica anthro-po-glossică	99
De la Cetatea Poemului la Civitas Dei	100
Între angoasă și iluminare	103
Paradisul pierdut	104

ANEXE

Mărturia stihuitorului	108
„Detest absența grosolană și ostentativă de spirit”. Interviu cu scriitorul Eugen Dorcescu – realizat de Cosmin Lungu	113
Eugen Dorcescu – Răspuns la Ancheta <i>Orizont</i> , 7, 2007: „Ce înseamnă, pentru dumneavoastră, acasă?”	119
„Eu sunt scriitor. Nici mai mult, nici mai puțin, nici altceva”. Interviu cu Eugen Dorcescu – realizat de Cosmin Lungu	120
Remember	125
Fișă bio-bibliografică: Eugen Dorcescu	129

EUGEN DORCESCU

POETICA NON-IMANENȚEI

To the happy few

Scurtă precuvântare

Am adunat, în lucrarea de față, o foarte mică parte din textele de teorie literară, de stilistică și de critică literară (să-i zicem așa), pe care, de-a lungul anilor, le-am publicat în diverse reviste. Restul – mult mai numeroase – au rămas acolo. M-am gândit că, dacă vor interesa, în viitor, pe cineva, acel cineva, acel prezumtiv lector (și devotat cercetător) le va readuce, eventual, la lumină. Dacă nu, uitarea va fi îndeajuns de confortabilă pentru ele.

Secțiunea întâi, probabil cea mai densă și mai omogenă, cuprinde o viziune de ansamblu asupra metaforei. Am ținut neapărat ca tot ce am expus în studii mai vechi (cărți, articole, volume colective) pe această temă să fie reluat aici, într-o formă restrânsă, esențializată și, poate tocmai de aceea, mai convingătoare decât altădată.

Celelalte secțiuni (a doua îndeosebi) își au specificul și, sper, interesul lor distinct. Mă înțarcă, mărturisesc, unele regrete, legate de capitolul dedicat scriitorilor contemporani. Mai întâi, regretul că n-am trecut pe hârtie o parte măcar din numeroasele și (trebuie s-o spun) apreciatele mele prezentări de carte, rostite, de-a lungul multor ani, fie în sala, încărcată de istorie literară, a revistei „Orizont”, la întâlnirile noastre săptămânale, fie în alte locuri și împrejurări. Eu nu le-am scris, autorii „lansați”, cu puține excepții, nu le-au înregistrat și, drept urmare, ele nu mai există decât în amintirile, semi-risipite, ale unor pasionați de literatură. Apoi, părerea de rău că nu se află, aici, anume comentarii (publicate în reviste), pe care le-am dedicat, cândva, cărților semnate de prestigioși autori, timișoreni sau nu, precum: Petru Sfetca, Franz Liebhard, Vladimir Ciocov, Damian Ureche, Pavel Bellu, C. Miu-Lerca, Alexandru Jebeleanu, Ilie Măduța, Laurențiu Fulga, Aurel Gurghianu, Victor Felea, Romulus Cojocaru, Ion Florian Panduru, Radu Theodoru, Constantin Abăluță, Dan Verona, Traian Dorgoșan, Paul Eugen Banciu, Ion Marin Almăjan, Slavomir Gvozdenovici, Veronica Balaj, Ion Pachia Tatomirescu, Sabin Opreanu, Alexandru Deal, Dumitru Oprișor etc. etc. etc.

Dar, pe de altă parte, dacă judec lucrurile la rece, absența unora dintre aceste din urmă texte mi se pare întru totul justificată. Nu le-am inclus în cuprinsul cărții,

fiindcă cei mai mulți dintre semnatarii lor au evoluat, de atunci, enorm, și-au completat, poate chiar și-au modificat profilul, așa încât analizele mele de pe vremuri, în mod fatal parțiale, nu-i mai reprezintă, în acest moment, ca scriitori împliniți. Spre exemplu, ca să mă refer doar la autorii activi, cum (și, mai ales, cât) l-ar exprima pe Ion Marin Almăjan, astăzi, după ce, între timp, el a publicat numeroase cărți, cu deosebire substanțialul roman *În afara gloriei*, 2006, articolul meu *Mărturia artistică*, din „Orizont”, 7/1985? Și, la fel, cât și cum îl mai evocă pe Paul Eugen Banciu portretul, conturat de mine, în „Orizont”, 38/1982, acum, după ce prozatorul a elaborat ample cicluri romanești, inclusiv o carte precum *Luna neagră*, 2005?

Îi rog, totuși, pe cei doi, ca și pe ceilalți, apropiați lor, în ce privește vârsta, rătăcitori, încă, în viața pământească, să mă ierte, și sunt convins că ei, maturi în gândire și generoși fiind, vor înțelege perfect și vor accepta onestitatea acestei mărturisiri.

În plus, îi încredințez că n-au pierdut mare lucru lipsind din prezentul opuscul: *eu nu sunt critic literar*. Nu aparțin acestei temute, intransigente și autoritare bresle.

Un critic literar scrie despre cărți (realități secunde) și despre autori, nu despre realitatea primă și despre sine.

Or, *eu comentez o carte exact în măsura în care o re-inventez*. Altfel zis, am fost, sunt și voi rămâne poet. Scrib. Nici mai mult, nici mai puțin, nici altceva (cum am declarat și într-un interviu, reprodus, spre finalul volumului, în *Anexe*). Acesta este darul meu de har. Și mi-e de-ajuns. Ba chiar, parafrazându-l pe Sfântul Apostol Pavel (2 Corinteni 12, 11), voi îndrăzni a spune că, în anume privințe, nu sunt cu nimic mai prejos decât alții, deși nu sunt nimic...

E. D.

P.S. Autorul mulțumește **ARP** pentru delicata generozitate și desăvârșita competență cu care a sprijinit apariția on-line a prezentei cărți.

METAFORA POETICĂ

SIMBOLUL ARTISTIC ÎN „CUVINTE POTRIVITE”

În bine cunoscutul său studiu dedicat simbolului artistic, Tudor Vianu îl definește pe acesta drept „profund” și „ilimitat” (1). Recuperarea logică a simbolului nu ar fi posibilă, de vreme ce semnificatul nu poate fi redus la un concept. Pe de altă parte, tot acolo, se recunoaște că există și „simboluri ale limbii având o adâncime ilimitată. Inteligența nu se oprește niciodată când vrea să cuprindă semnificațiile unor cuvinte ca ‚natură’ sau ‚forță’. Dar aceste cuvinte ilimitate nu se asociază cu nici o reprezentare individuală, în timp ce simbolul artistic presupune în chip obligatoriu o asemenea reprezentare, a cărei semnificație n-o căutăm, de altfel, dincolo de el, ci în el și prin el” (2).

Să remarcăm, pentru început, că nu este clar dacă autorul se referă la imposibilitatea unei decodări empirice sau la aceea a unei analize raționale. Ilimitarea unui simbol artistic îl face, într-adevăr, ireductibil la un concept, dar nu-l poate sustrage, în mod definitiv, unei „rezolvări” analitice (care nu se confundă, însă, cu multitudinea și varietatea interpretărilor sale). În cazul din urmă, este necesar să se aibă în vedere nu doar momentul deciptării simbolului, ci și acela al elaborării și al emiterii lui. Totodată, se cuvine cercetată structura sa lingvistică.

Tudor Vianu se plasează în punctul de vedere al destinatarului (3), propunându-și să arate, în genere, *cum* este (sau *cum* ar putea fi) simbolul (lucru pe care, de altfel, îl face cu strălucire) și nu *ce* este el. Ni se vorbește de „modalitățile ilimitării” : volumul vital, ambivalența etică, aspectul enigmatic, dar nu aflăm nimic despre comportamentul lingvistic (semantic) al simbolului artistic. Investigația sa rămâne, în esență, filozofică.

O definiție mentalistă, estetică, dă și Goethe, cel care „oferă poate cea mai clară și mai categorică formulare a distincției dintre alegorie și simbol” (4). Simbolul, afirmă Goethe, „preschimbă fenomenul în idee, ideea în imagine, în așa fel, încât ideea dăinuie în imagine, infinit de activă și mereu inaccesibilă, și chiar dacă ar fi exprimată în toate limbile, tot ar rămâne inexprimabilă” (5).

Într-o amplă și substanțială cercetare, Sorin Alexandrescu constată, pe bună dreptate, că, „spre deosebire de metaforă, simbolul a atras mai puțin atenția lingviștilor, specializați în semantică sau în poetică” (6). Reține, apoi, ca utilă (este și părerea noastră) observația lui Archibald Mc. Leish, conform căreia „nu unul dintre cei doi termeni constituie simbolul, ci ‚relația’ (dintre ei)” (7). Când procedează, însă, la analiza concretă a procesului simbolic (poezia argheziană *O zi*), Sorin Alexandrescu intră în contradicție cu afirmațiile lui Tudor Vianu privind ilimitarea sensului. Într-adevăr, *ceață* (cuvânt cărui îi acordă statut simbolic) este decodat fără dificultăți: „Pe fundalul întregului poem, termenul *ceață* simbolizează moartea. Avem a face cu un substantiv concret, care semnifică o entitate abstractă” (8). De fapt, *ceață*, în împrejurarea de față, ca și în alte împrejurări (de pildă, în *Psalm*, 9), ni se pare a fi – așa cum am încercat să arătăm și altă dată – o *metaforă-cadru* (10). Sorin

Alexandrescu însuși acceptă triada *metaforă – metaforă simbolică – simbol*, subliniind, în realizarea deplină a celui din urmă, rolul contextului. Simbolul este un cumul de sensuri, semnificația proprie și cea figurată menținându-se deopotrivă. Revenim, așadar, la acel fond latent, difuz, mobil și nelimitat al „metaforei poetice” (11), fără a avea o explicație precisă a acestui fenomen.

X

După opinia noastră (12), simbolul artistic (poetic) este, din punct de vedere semantic, *sinteza dintre metafora personificatoare și metafora de-personificatoare*. Altfel spus, este *expresia lingvistică a unei realități antropo-cosmice*, a unui veritabil *anthropos – ergon*. Ontologia nu cunoaște asemenea realități, ele rămân specifice artei, fapt care justifică sentimentul derutei, contrazicerea deprinderilor aperceptive, impresia de ilimitare semantică. Arta (arta literară), ca realitate psiho-fizică, se dovedește, deci, capabilă să rezolve incompatibilități ontologice. Simbolul e un proces, o geneză, rezumate, adesea, într-un substantiv. *Hyperion*, de pildă, este un *om-astru* și, simultan, un *astru-om*. Analiza câtorva strofe din *Luceafărul* ni se pare edificatoare:

Privea în zare cum pe mări
Răsare și străluce,
Pe mișcătoarele cărări,
Corăbii negre duce.

Îl vede azi, îl vede mâni,
Astfel dorința-i gata;
El iar *privind* de săptămâni
Îi *cade dragă* fata...(13)

Așadar, *Hyperion* este subiect al predicatelor *răsare*, *străluce* (sem: astral, extraterestru), *duce* (sem: uman), *privind*, (*îi*) *cade dragă* (sem: uman) (14) etc. Bilateralitatea determinărilor, simultaneitatea personificării astrului și a de-personificării lui (o dată personificat) generează, într-adevăr, un semantism profund și ilimitat, în structura căruia semul *uman* este o prezență obligatorie. Indiferent ce interpretare îi conferă exegeza, *Hyperion* rămâne, înainte de orice, o natură dublă, antropo-cosmică: *Hyperion plus răsare, străluce, s-aprinde... = astru*; *Hyperion plus duce, privind, (îi) cade dragă... = ins*.

Asemenea performanțe sunt, firește, relativ puțin numeroase. În majoritatea cazurilor, poeții procedează fie descriptiv (referindu-se la mediu, asimilându-l, atribuindu-i comportamente și însușiri omeneste: *personificare*), fie confesiv (exprimând, dimpotrivă, persoana prin mediu: *de-personificare*). Sinteza acestor două modalități – simbolul – reprezintă nivelul suprem al realizării estetice, înglobând și depășind nu doar aparența sensibilă a operei (prozodie, anecdotică, motive), ci și forma ei (rezumatul inteligibil al celei dintâi: *structurile metaforice complexe*, 15). Simbolul

conferă întregului plasarea simultană în timpul (confesiv) și în spațiul (descriptiv) ale universului estetic (16).

x

În ciclul *Cuvinte potrivite* (17) există cel puțin trei simboluri: în *Psalm* (18), *Despărțire* (19) și *Interior de schit* (20). Alegem pentru analiza de față primul text, transcriindu-l în întregime:

Tare sunt *singur*, Doamne, și *pieziș*!
Copac *pribeag uitat* în câmpie,
Cu *fruct amar* și cu *frunziș* (21)
Țepos și aspru-n *îndârjire* vie.

Tânjesc ca *pasărea* ciripitoare
Să se oprească-n drum,
Să cânte-n mine și să zboare
Prin umbra mea de fum.

Aștept crâmpieie mici de gingășie,
Cântece mici de vrăbii și lăstun,
Să mi se dea și mie,
Ca pomilor de rod cu gustul bun.

Nu am *nectare* roze de dulceață
Nici chiar aroma primei *agurizi*.
Și *prins* adânc între vecii și ceață,
Nu-mi stau pe *coajă* moile omizi.

Nalt candelabru, *strajă* la hotare,
Stelele vin și se aprind pe rând
În *ramurile*-ntinse pe altare –
Și te *slujesc*; dar, Doamne, până când?

De-a *fi-nflorit* numai cu focuri sfinte
Și de-a *rodi* metale doar, pătruns
De grelele *porunci* și-nvățămintele
Poate că, Doamne, *mi-este de ajuns*.

În rostul meu tu m-ai lăsat uitării
Și *mă muncesc* din *rădăcini* și *sânger*.
Trimite, Doamne, semnul depărtării,
Din când în când, câte un pui de înger.

Să bată alb din aripă la lună...

Să-mi dea din nou povața ta mai bună.

Simbolul se întemeiază pe binomul *om = copac*, enunțat în stihul al doilea și anticipat de simultaneitatea determinărilor din versul întâi (*singur – pieziș*). Identificarea, reluată în strofa a patra (la mijlocul discursului), printr-o comparație, ce reactualizează „convenția” analogiei (*Ca pomilor de rod cu gustul bun*), ar putea rămâne o de-personificare oarecare. Cum se observă, însă, concomitent cu direcția *om – copac*, este prezentă și direcția antitetică, anume: *copac – om*, într-o simetrică acumulare de determinări (inducții și grefe). Arborescența semelor (*uman, vegetal*), dedusă din determinările verbale, adjectivale, din grefele substantivale metaforice, culminează în enunțul sintetic *personificator – de-personificator* din strofa a șaptea, unde bilateralitatea se transformă în indistinție: *Și mă muncesc din rădăcini și sânger*. Configurația acestui *anthropos – ergon*, deopotrivă *individ uman* și *plantă* (desemnat încă în versul întâi), se relevă aici pe deplin. Schematic, circuitul semantic s-ar putea reprezenta astfel:

<u>Om</u>	<u>Copac</u>
pieziș	singur
uitat	pribeag
fruct	îndârjire
frunziș	tânjesc
pasărea	aștept
nectare	prins (între vecii...)
aguridă	strajă
coajă	slujesc
ramuri	porunci
a fi-nflorit	învățămintă
a rodi	mi-este de ajuns
-----	-----
Copac	Om

Și mă muncesc din rădăcini și sânger (copac – om = om – copac)	

Structura semantică a *Psalmului* ni se înfățișează, deci, în funcționalitatea ei, similară celei din *Luceafărul*. Se păstrează, totuși, o diferență de amplitudine, favorabilă simbolului eminescian. Decalajul *uman – astral (extraterestru)* întrece cu câteva niveluri distanța *uman – vegetal* (22). Ambele poeme, însă, realizează sinteza identitate – alteritate, situându-se, decis, în perimetrul simbolului și separându-se doar prin gradul de surpriză și prin grandoarea asocierii (23).

NOTE

1. *Simbolul artistic*, în *Postume*, EPLU, București, 1966, p. 97 – 159.
2. *Op. cit.*, p. 151.

3. Cf. și Michael Riffaterre, *Încercare de definire lingvistică a stilului*, în *Probleme de stilistică*, ES, București, 1964, p. 53 – 83; idem, *The Stylistic Function*, în *Reprints of Papers for the Ninth Congress of Linguists*, august, 27 – 31, 1962, Cambridge Mass.
4. René Wellek, *Istoria criticii literare moderne*, I, Editura Univers, București, 1974, p. 235.
5. Apud René Wellek, *op. cit.*, p. 235. O sumară trecere în revistă a concepțiilor referitoare la simbol, în Al Husar, *Ars longa*, Editura Univers, București, 1980, p. 15 – 76.
6. Sorin Alexandrescu, *Simbol și simbolizare. Observații asupra unor procedee poetice argheziene*, în *Studii de poetică și stilistică*, EPL, București, 1966, p. 321.
7. Archibald Mc. Leish, *Poetry and Experience*, The Bodley Herd, London, 1960, p. 80, apud Sorin Alexandrescu, *op. cit.*, p. 323. Al Husar, *op. cit.*, p. 55, susține că, „din punct de vedere lingvistic, simbolul implică un dinamism al mișcării (sic!) între doi termeni, care constituie un tot ce devine complet când ei stau împreună...”
8. Sorin Alexandrescu, *op. cit.*, p. 325.
9. Tudor Arghezi, *Scrieri*, I, EPL, București, 1962, p. 36.
10. Eugen Dorcescu, *Metafora poetică*, Editura Cartea Românească, București, 1975, p. 124 – 131.
11. Tudor Vianu, *Observații asupra metaforei poetice*, în „Iașul literar”, XII, 1961, nr. 10, p. 56 – 60.
12. Eugen Dorcescu, *Embleme ale realității*, Editura Cartea Românească, București, 1978, p. 84 – 89. Considerăm necesar și potrivit a face, acum și aici, următoarele precizări: după mai bine de trei decenii de la susținerea tezei noastre de doctorat, *Structura lingvistică a metaforei în poezia română modernă*, Universitatea din Timișoara, 1975, și de la publicarea lucrărilor noastre dedicate metaforei, avem convingerea că, din *Metafora poetică*, 1975, se poate reține doar *analiza formală* a tropului (structura semantică este acolo, din motive diverse, mult prea sumară), o anume preeminență având teoria *inducției* metaforice și cea a *structurilor metaforice complexe*; în *Embleme ale realității*, 1978, sunt enunțate principiile *analizei semantice* a metaforei și *definiția simbolului*. Or, toate aceste elemente pot fi găsite de cei interesați în prezentul studiu și în cele două care îi urmează. *Aceste trei texte conțin, sintetic și explicit, o perspectivă integrală asupra metaforei poetice și asupra simbolului*, așa cum, și în măsura în care, am fost noi vrednici, cândva, a le gândi și a le elabora. Tot în *Embleme ale realității* se află o propunere de *aplicare a celebrei „secțiuni de aur” la poezie*, între textele supuse unei atare analize numărându-se *O, mamă* de Mihai Eminescu, *Izvorul* de Lucian Blaga, *Riga Crypto* de Ion Barbu, *Toamnă de suflet* de Tudor Arghezi, *Etica VII* și *Cele ce sunt* de Mircea Ciobanu. Precizăm, de asemenea, că în *Metafora poetică* și în *Embleme ale realității* se găsesc numeroase portrete de poeți români clasici și contemporani, precum: Lucian Blaga, Ion Barbu, Alexandru Philippide, George Călinescu, Tudor Arghezi, Eugen Jebeleanu, Radu

- Boureaux, Victor Eftimiu, Dimitrie Stelaru, A. E. Baconsky, Nichita Stănescu, Ion Gheorghe, Mircea Ciobanu, Alexandru Miran, Sorin Mărculescu, Cezar Baltag, Virgil Teodorescu, Vasile Nicolescu, Nicolae Ioana, Petre Stoica, Horia Zilieru, Vasile Vlad, Anghel Dumbrăveanu, Ileana Mălăncioiu, Cezar Ivănescu. Ar mai fi de adăugat că, din punctul nostru de vedere, așa cum poezia română modernă se desfășoară pe două trasee complementare (direcția Eminescu și direcția Macedonski), tot așa avem a face, în lirica noastră, cu două simboluri tutelare: eminescianul *anthropos – ergon* („Luceafărul” - Hyperion: alteritatea este exterioară identității) și macedonskianul eu – alter-ego (*daimon*) („Faunul”: alteritatea este situată în interiorul identității).
13. M. Eminescu, *Opere*, I, București, 1939, p. 167 – 168.
 14. Pentru diverse disocieri semice, să se vadă: I. Coteanu, *Comutarea și substituția*, în *Elemente de lingvistică structurală*, ES, București, 1967; Paula Diaconescu et Mihaela Mancaș, *Sémantique et stylistique. La structure sémantique des déterminants chez Mihail Sadoveanu*, în RRL, XIV, 1969, r. 2, p. 111 – 137; Liliana Ionescu, *Observations sémantiques sur la métaphore dans Poemele luminii de Lucian Blaga*, în RRL, XIII, 1968, nr. 5, p. 439 - 447; Liana Schwartz, *Ecart sémantique, structure des temps et structure des personnes dans le langage poétique*, în RRL, XV, 1970, nr. 1, p. 17 – 29; cf. și studiul cu caracter precumpănitor teoretic al Angelei Bidu-Vrănceanu, *Paradigmatic și sintagmatic în semantică*, din LR, XXIX, 1980, nr. 1, p. 3 – 11; de asemenea, A. – J. Greimas, *Despre sens*, Editura Univers, București, 1975, p. 53 – 62 etc.
 15. Așa am numit, în *Metafora poetică*, 1975, p. 47 – 73, acordul substantivului metaforic cu verbul și adjectivul, acord ce traduce relația ontologică dintre materie, mișcare și diverse însușiri „statice”; cf. și conceptul de „complex metaforic nuclear”, la Gh. Chivu, *Metafora în opera scriitorilor romantici români*, în LR, XXII, 1973, nr. 3, p. 217 – 241. Modelul metaforic propus de noi, în întregul său, ni se pare logic, întemeiat conceptual, suficient de bine argumentat, disociativ (desparte inducția de grefă), precum și conform cu structura ontologică a ceea ce se numește, în mod curent, realitate (deși aceasta este, în fapt, doar imanentă). De aceea, îndrăznim a-l crede mai operațional, mai eficient, în plan hermeneutic, decât cel derivat din viziunea lineară a „metaforei filate”, în raport cu care este citat, mecanic, M. Riffaterre (*La métaphore filée dans la poésie surréaliste*, în „Langue Française”, 3, 1969). Să se vadă și Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Editions du Seuil, Paris, 1975.
 16. Vezi, *supra*, nota 12.
 17. Vezi, *supra*, nota 9.
 18. *Op. cit.*, p. 36.
 19. *Ibidem*, p. 115.
 20. *Ibidem*, p. 136.
 21. *Fruct, frunziș* etc. sunt *grefe*. Pentru *grefă*, să se vadă și Tudor Vianu, *Sinonime, metafore și grefe metaforice la Tudor Arghezi*, în LR, XII, 1963, nr. 4, p. 347 – 352. Ea diferă de ceea ce am numit *inducție* (*op. cit.*, p. 51).
 22. Liana Schwartz, *art. cit.*, p. 19.

23. Vezi și Eugen Dorcescu, *Simbolul artistic în „Cuvinte potrivite”* (variantă restrânsă a prezentului studiu), în „Orizont”, 15/ 1980.

Limba română, 5/1980

METAFORA ÎN DISCURSUL ȘTIINȚIFIC*

Dacă limbajul poetic (în ce privește, mai cu seamă, componenta sa imagistică) a fost, în genere, intens studiat, nu același lucru se poate spune despre limbajul științelor. Stilurile funcționale ale limbii (1) au fost cercetate mai ales sub aspect lexical (terminologic, statistic, 2), tropii (imaginea: metafora, comparația, epitetul, figurile sintactice) fiind considerați, *a priori*, inadecvați expresiei mai mult sau mai puțin riguroase, tranzitive (3), caracteristice acestor stiluri.

Dificultăți întâmpină, de altfel, și o strictă delimitare a limbajului poetic de celelalte limbaje. Într-o bine cunoscută lucrare (4), Solomon Marcus afirmă că: „Limbajul poetic ocupă poziția de mijloc într-o ierarhie care la partea superioară este ocupată de limbajul muzical iar la cea inferioară de limbajul științific...În ceea ce privește limbajul poetic, el se prezintă ca o rețea de structuri dintre care unele îl apropie de cel muzical iar altele de cel științific. Ordinea celor patru limbaje este ordinea lor de ambiguitate: maximă la cel muzical, nulă la cel științific, intermediară la cel poetic și la cel uzual, dar inferioară la acesta din urmă”.

Pius Servien, la rândul-i, face o distincție netă între „limbajul științific” și „limbajul liric” (5). Pentru Pius Servien, limbajul științific este „ansamblul frazelor pentru care există echivalențe” (6). Dimpotrivă, în limbajul liric, sinonimia este exclusă, în favoarea omonimiei: „La un mod general, la polul opus, o frază nu admite echivalențe” (7). Concluzia lui Pius Servien este că: „limbajul științific reprezintă, în limbajul total, întregul sistem de metode fixe, în jurul căruia totul nu este decât incertitudine” (8). Această încheiere corespunde și vederilor lui Solomon Marcus: „limbajul poetic se definește nu în raport cu limbajul uzual, cotidian (ca în viziunea clasică a limbajului poetic, văzut ca o abatere de la norma existentă în limbajul uzual, viziune întâlnită și la autori mai vechi, ca Charles Bally și la autori mai noi, ca Jean Cohen), ci în raport cu limbajul științific, deoarece numai acesta din urmă există ca un concept riguros elaborat” (9).

Și alți cercetători moderni, precum J. Mukarovski (10) sau R. Jakobson, s-au străduit să depășească reprezentarea limbajului poetic ca abatere. După cum se știe, R. Jakobson distinge o funcție poetică aparte în interiorul limbajului (11). Oricum, atât din unghi științific, cât și strict empiric sau intuitiv, limbajul artistic și limbajul științific par a fi doi poli iremediabil opuși ai limbajului global:

„Punerea față în față a celor două limbaje corespunde celor două ipostaze fundamentale ale ființei umane: ipostaza rațională și ipostaza emoțională” (12). În concluzie, metodologic vorbind, nu doar limbajul poetic poate fi descris prin raportare la cel științific, ci – în egală măsură – și invers.

x

În aceste împrejurări, imaginea (metafora) a constituit obiectul de studiu al celor preocupați îndeosebi de exprimarea artistică, deși limba comună abundă, ea însăși, în metafore (mai mult sau mai puțin utilitare); metafora științifică este subordonată, în mod cert, caracterului denotativ al mesajului, în timp ce metafora poetică și cea lingvistică (metafora limbii comune) sunt afectate de mulțimea și varietatea conotațiilor. Solomon Marcus procedează la o delimitare strictă între metafora matematică, metafora lingvistică („metafora care se manifestă la nivelul limbii comune”, 13) și metafora poetică, concluziile sale (referitoare la metafora matematică) putând fi extinse la metafora științifică în ansamblu – firește, ca un ecran deziderativ, ca un punct de referință, nu ca niște axiome. Într-adevăr, stilul științific însuși este un conglomerat imposibil de nivelat sub raportul expresiei. Aceasta, deoarece, pe de o parte, avem a face cu mai multe științe, pe de alta, chiar în domeniul impersonal al comunicării științifice, avem a face, totuși, cu *autori*. Se poate presupune o interacțiune de sfere: cea mai largă cuprinde metafore științifice generale (14); urmează metaforele standard ale fiecărei științe; în fine, metaforele individuale. Acestea din urmă sporesc, pe măsură ce ne îndepărtăm de polul zero al expresiei emoțional-imaginative (matematica) și ne îndreptăm spre polul ei maxim (poezia). Oricum, științele noologice și cele cosmologice reacționează relativ diferit la influența metaforei (15). În general, însă, în limbajul științific metafora nu are rolul de a opaciza referentul, de a atrage atenția asupra textului însuși (cum s-ar putea pretinde că se petrec lucrurile în enunțul poetic), ci chiar dimpotrivă, cum vom vedea mai departe. Înainte de orice, așadar, metafora științifică, aproape deloc cercetată (16), ridică probleme de descriere. Iată, figurată mai jos, inter-relația domeniilor amintite:

MS = MS1 (inclusiv I1) plus MS2 (inclusiv I2) plus MS3 (inclusiv I3) plus...MSn (inclusiv In)

x

Modelul metaforic de la care pornim în lucrarea de față a fost expus și cu alte prilejuri. În concepția noastră, *metafora este expresia lingvistică a unei identificări ontologice* (în timp ce comparația este *expresia lingvistică a unui paralelism ontologic*, iar simbolul, cum s-a văzut în studiul anterior, *expresia lingvistică a unei realități antro-po-cosmice*). Din punct de vedere formal, transferul dezvoltă o procesualitate complexă, pe care vom încerca să o schematizăm, în cele ce urmează, considerând substantivul drept pivot al oricărui mecanism metaforic, așa cum realitatea lingvistică pare a o dovedi pe deplin (17).

Să luăm, aşadar, în considerare două serii ontologice expuse identificării. Notăm prin *S* substanţa (materia, substantivul), prin *A* acţiunea (mişcarea, verbul), prin *C* calitatea (însuşiri statice: fizice sau morale, adjectivul). Fie următorul enunţ, asupra căruia vom aplica formalizarea amintită:

Elocuţiunea este arma cea mai puternică a oratorului, sau fierul ce are a-i câştiga biruinţa (Gusti, 112)

Prin urmare:

S1 - *A1* - *C1* (Elocuţiune)

S2 - *A2* - *C2* (Armă, Fier)

În împrejurarea de faţă, conform legilor de apariţie a metaforei, *S1* şi *S2* sunt identificate. Acest prim salt poate da naştere, în modelul triadic al metaforei, la diverse combinaţii, al căror tablou ideal s-ar prezenta astfel:

S1 plus *A1* plus *C1*

S2 plus *A2* plus *C2*

Când unui *S* desemnând un referent neînsufleţit i se asociază un *A* (şi/sau un *C*) purtătoare ale semului *uman*, rezultă, sub aspect semantic, o *personificare*:

Hidrogenul, devenit liber, se dezvoltă (Poni, 31)

Invers, când un *S* purtător al semului *uman* este însoţit de un *A* (şi/sau un *C*) marcate de semul *non-uman* (mineral, acvatic, teluric, vegetal, astral etc.), se obţine o *de-personificare*:

Omul – ca şi planta – se vestejeşte în întuneric (Bravicianu, 33)

Remarcăm, în treacăt, prezenţa decodificatoare, atenuantă, a comparaţiei (*ca şi planta*).

În sfârşit, când *S1* şi *S2* aparţin aceluiaşi domeniu (fie *uman*, fie *non-uman*), avem a face cu ceea ce am numit *transfer ontologic* (18). *Curgerea stelelor* (Iorgovici, 101), spre exemplu, implică identificarea *astru* = *râu*; la fel, ...*înfloresc ştiinţele, cu aceasta înfloreşte şi limba* (*Ibidem*, 243) presupune analogia *ştiinţă*, *limbă* = *plantă* etc.

Acordul *S1* (= *S2*) plus *A2* plus *C2* şi acordul *S2* (= *S1*) plus *A1* plus *C1* se numesc *inducţii* (proces de contaminare semantică) (19). Atunci când *S1* (= *S2*) dezvoltă un *S3* (de exemplu, pornind de la *Elocuţiune* = *Armă*, un presupus *S3* = *tăiş*, sau *lamă* etc.), apare o *grefă metaforică* (proces de acumulare, de proliferare semantică) (20).

Iată un text în care toate aceste fenomene sunt prezente:

S-ar putea zice că nervul este compus din două linii telegrafice, din care una aduce noutățile dinafară, și alta duce înapoi răspunsul, adică ordinul de mișcare a mușchilor (Conta, 108)

Consemnăm, mai întâi, coalescența difuză *nerv = linii telegrafice* ($S1 = S2$). Aceasta induce două verbe metaforice: *aduce* și *duce* și dezvoltă grefele *noutăți* și *răspuns* ($S3$). Remarcăm, totodată, că a doua grefă (*răspunsul*) este însoțită de un nou termen metaforic: *ordin* – introdus printr-un explicativ (atenuant) *adică*. Vom constata că asemenea factori atenuanți apar deseori, ca expresie a conștiinței de sine a metaforei, ca un metatext specific.

Identitatea $S1 = S2$ este o *structură metaforică simplă*. *S* plus *A* plus *C* (adică metafora substantivală, urmată de un verb indus, de un adjectiv indus și, eventual, de un substantiv grefat) este o *structură metaforică complexă*.

Structurile metaforice simple se împart în două mari categorii: *coalescente*, când identitatea $S1 = S2$ este explicită (21) și *implicate*, când unul din termeni ($S1$, termen propriu, notat, în continuare, *TP*) nu apare, ci este implicat în celălalt ($S2$, termenul figurat, notat, în continuare, *Tf*).

Metafora coalescentă este, deci, expresia lingvistică a unui transfer în care cunoaștem trei entități: *termenul propriu (TP)*; *termenul figurat (Tf)*; *relația* dintre aceștia. Însușirea fundamentală a metaforei coalescente este prezența termenului propriu în enunțul metaforic. E vorba, firește, de o prezență lingvistică, gramaticală, intelectuală. Altfel spus, *TP* poate fi:

- exprimat (în sine, ca semn lingvistic):

dar dacă traiul în societate este o armă în lupta pentru existență, cum se potrivește susținerea că aceeași luptă există între membrii aceleiași societăți? (Stâncă, 104)

- subînțeles (se află într-o altă frază, într-un alt paragraf, într-o pagină anterioară):

/Astfel este țara Ardealului/...puternică și întinsă cetate naturală (Bălcescu, 308 – 309)

În stilul artistic, distingem și categoria termenului propriu *inclus* în forma verbului:

*Am fost un cântec care trece
Și sunt un cântec întristat (22)*

Natura neconfesivă a stilului științific exclude apariția unor metafore ce se referă la autorul enunțului (sau o face puțin probabilă). Reținem, deci, din unghi formal, o *primă și notabilă deosebire* între metafora poetică și cea științifică: *cvasi-absența coalescentelor cu termen propriu inclus în forma verbului*.

Termenul propriu *exprimat* poate fi unic: *Brahma, baza primordială a lumii* (Pipoș, 15), sau *multiplu*: *plantele și animalele sunt paraziții pământului* (Conta, 268). La rândul său, termenul figurat poate fi unic: *Metschnikoff crede că există în*

organism un fel de celule pe care le numește fagocite, un fel de armată de apărare a organismului (Babeș, 306), ori multiplu: ...ideea cea mai generală și mai abstractă sub care se grupează toate cunoștințele noastre constituiește trunchiul arborelui sau vârful piramidei (Conta, 484).

Vom reaminti că, în stilul poetic, termenul figurat capătă, deseori, forme organizate: *serii sinonimice de metafore sau constelații metaforice* (23). Asemenea structuri apar și în stilul științific. Dar ceea ce atrage, cu deosebire, atenția, în acest caz, este intervenția *antonimiei* în alcătuirea termenului figurat multiplu (marcată, uneori, și de corelația *nu - ci*). Antonimia se unește, prin urmare, nu o dată, cu forme gramaticale negative – una din caracteristicile metaforei științifice. Într-adevăr, afirmația prin negație ține de dialectica demonstrației înseși: *Ce înseamnă lauda ce se aduce omului că a robit natura, că din stăpână a făcut-o în mare parte slugă plecată?* (Stâncă, 121).

Formula textului este următoarea:

$$Tp = Tf1 \text{ — } Tf2$$

Cât privește ordinea apariției în propoziție a termenului propriu și a celui figurat, constatăm că, *în timp ce în stilul artistic ea este absolut indiferentă, stilul științific preferă secvența Tp Tf*. Aceasta este, în fapt, ordinea logică a discursului: *Sub numele de veșminte se înțelege: acoperământul corpului* (Bravicianu, 43).

Relația care se stabilește între *Tp* și *Tf* este, în stilul artistic, de trei feluri: *predicativă (Tp este Tf), apozitivă (Tp Tf) și predicativă suplimentară (Tp Tf)*. Prin urmare, sintaxa metaforei poetice reține trei tipuri de coalescente: *metafora coalescentă predicativă, metafora coalescentă apozitivă, metafora coalescentă predicativă suplimentară*.

În stilul științific, cea de a treia categorie este aproape cu totul absentă. Explicația ar putea consta în ambiguitatea sa sintactică (24). *Această notă separă, dintr-o dată, categoric, metafora poetică de cea științifică*.

Diferențe importante se observă și în alcătuirea metaforei predicative. Astfel, alături de verbe consacrate, precum: *a fi, a deveni, a părea, a rămâne, a se face, a ajunge* (existente și în stilul artistic și în cel științific), înregistrăm, în acesta din urmă, ca absolut specifice, *copulele neologice: a constitui, a reprezenta etc.*:

Studiind fenomenele fizice s-a ajuns la concluziunea că mai multe din ele pot fi grupate la un loc, constituind o ramură din totalitatea fenomenelor (Negreanu, 3)

Prutul și Dunărea constituie o stavilă statornică pentru mai multe plante (Brandza, XIX)

...fiecare popor posedă câte o enciclopedie a sa oarecum instinctivă, o logică a sa, o psihologie a sa, o geografie, o cosmografie, o astronomie etc., cari toate constituie o comoară sub învelișul graiului (Hasdeu, 31)

/o nație/ trebuie să arate formula înțelegătoare ce ea reprezintă în marea carte a înțelegerii și a istoriei omenești (Bălcescu, 5)

Specifice, iarăși, sunt *locuțiunile verbale copulative* (impresionante ca număr și varietate), menite să sporească distanța dintre *Tp* și *Tf* și să *atenueze*, astfel, identificarea lor: *a consista în, a se considera ca, a se putea privi ca, a servi de* etc.:

În Lingvistică, marele principiu al circulațiunii, uitat până aici aproape cu desăvârșire, s-ar putea privi ca piatra unghiulară a edificiului (Hasdeu, 21).

Procesul însuși al apariției unei metafore științifice este deconspirat (și, simultan, aplicat) de Conta, care apelează la verbul *a numi*:

Din cauza analogiei, voi da acestui semicerc denumirea de undă. Voi numi curbă suitoare cea dintâi jumătate a căii până la punctul culminant și curbă coborâtoare cealaltă jumătate (Conta, 233)

Așadar, *necesitatea* obligă puterea de invenție a autorului să caute cuvinte care să denumească o nouă realitate mentală. Se recurge la analogie și invenția înfăptuiește nu o creație absolută, ci un transfer. Textul abundă în metafore, devenite, ulterior, măcar în parte, terminologie filozofică, abstractă: *cale, curbă coborâtoare, curbă suitoare, undă*.

Uneori, între *Tp*, *Tf* și *copulă* intervin acele elemente *atenuante*, amintite anterior: *adică, așa zicând, cu un cuvânt, oarecum, un fel de*.

Această surdină conceptuală acompaniază și *metafora apozitivă*.

X

Factorii atenuanți transcriu conștiința de sine a metaforei științifice. Metafora științifică nu apare în text pentru ea însăși, ca *limbaj propriu* (25), ca semn unic al sensului, ci ca o perifrază ce face transparent sensul real al mesajului. Expresivitatea ei (26) este prudentă, imediat „corectată”, justificată intelectual de autorul însuși. Contribuie la aceasta, alături de factorii atenuanți amintiți, alături de locuțiunile verbale copulative, și *elemente morfologice*: diversitatea temporală (și chiar modală) a formelor verbului copulativ (prin contrast cu ceea ce se întâmplă în stilul artistic, unde se apelează la prezentul indicativ: timpul unei identificări irecuzabile) și utilizarea unor determinări recuperante (care, rămânând acordate termenului propriu, revelează, brusc, statutul provizoriu, ad-hoc, al accepțiunii figurate): *Aceste cetăți fură multă vreme asilul libertății Moldovenilor (Bălcescu, 664); ...făcând din rai un fel de selecțiune nu naturală, ci de tot artificială, cel mult artistică (Hasdeu, 28); Conștiința regulilor limbii/.../ se face, așa zicând, cheia învățării limbilor străine; cu un cuvânt, adaugă o necesitate pentru fiecare om în viața socială (Velini, 123); ...trebuie să se fi dezvoltat și diferențiat un aparat puternic pentru apărarea noastră în contra dușmanilor*

noștri cei mai puternici, care ne înconjoară și ne pândesc neîncetat, adică în contra boalelor infecțioase (Babeș, 304); coastele pietroase ale munților (Grecescu, 220); /.../Carpați/.../ scheletul geologic al țării (ibidem, 664).

Putem remarca, în fine, frecvența a ceea ce am numit, altă dată, *coalescență difuză* (27), aceasta ilustrând, în mod pregnant, tendința metaforei științifice de a evita identificările tranșante. Ea cuprinde atât clasele *substantiv plus atribut substantival genitival*; *substantiv plus atribut substantival prepozițional*, cât și realizări strict contextuale (28): *Românii au în limba lor un neprețuit ciment politic* (Urechia, 27).

În genere vorbind, distanța apreciabilă dintre *Tp* și *Tf* situează metafora științifică coalescentă în pragul implicației. Coalescențele sunt mai frecvente în științele noologice, implicatele în cele cosmologice. Dintre implicate, rețin atenția *cele cu termenul figurat eliptic* (29), termen figurat deconspirat de inducții și grefe: *Hidrogenul, devenit liber, se dezvoltă* (Poni, 31).

X

Cum s-a putut constata, chiar din citatele reproduse anterior, adesea *structurile metaforice simple* generează *structuri metaforice complexe*. Transcriem încă un asemenea angrenaj metaforic amplu, întemeiat, de data aceasta, pe o coalescență difuză:

...așăzarea Tracilor în Europa, tocmai în punctele cele mai apropiate de Asia, începând de la strâmtoarea Bosforului, oarecum la gura vasului celui mare al Europei, umplut de ultimele neamuri izvorâte din adâncă Asie, ca dintr-o nesecată fântână (Xenopol, 60).

E vorba de *Europa* = *vas*, egalitate urmată de inducțiile *mare, umplut*; înregistrăm și metafora implicată cu termenul figurat eliptic *neamuri*, însoțit de epitetul indus *izvorâte*, decurgând din comparația *Asia – fântână*. La rândul ei, *fântână* are și ea un epitet indus: *nesecată*.

X

Încheiem aici succinta prezentare a *structurii formale*.

În ce privește *structura semantică* a metaforei științifice, reținem, mai întâi, stabilitatea unui anumit repertoriu lexical, din care se recrutează termenul figurat. Mulțimea noțiunilor e redusă, în schimb ocurența elementelor ce le exprimă este apreciabilă. Se mențin și în stilul științific marile câmpuri semantice (*vegetalul, floralul, acvaticul*): *rădăcină, rod, sămânță, izvor* etc.: *Artira vazilară dă patru ramuri precum am văzut* (Kretzulescu, 377); *După Parrot, rahitismul n-ar avea alt izvor decât sifilisul ereditar* (Stâncă, 175) etc. Caracteristice stilului științific par a fi alte domenii, precum: *arhitectura* (*fundament, temelie, clădire, a se rezema* ș.a.), *geometria* (*cerc, sferă*), ambele subsumabile *culturalului*, dar și *deplasarea* (*cale, drum*), ori dualitatea metaforic-alegorică *lumină – întuneric*.

În al doilea rând, sunt de consemnat *fenomenele de contaminare și cele de acumulare semantică: inducția și grefa*.

În sfârșit, în ce privește *fenomenele de transfer*, faptele indică ordinea de preferință:

Personificare - *Transfer ontologic* - *De-personificare*

Într-adevăr, comunicarea științifică este descriptivă și interpretativă, nu confesivă. Evident, o analiză componentială aduce numeroase clarificări acestor detalieri de principiu. Astfel, științele cosmologice apelează, cu deosebire, la disocieri de tipul „pi”, în timp ce științele noologice preferă disocierile semice de tipul „sigma” (30).

X

Concluzii. Așa cum s-a putut constata, *structura formală* a metaforei științifice coincide, în mare, cu aceea a metaforei poetice. În ambele cazuri, întâlnim *structuri metaforice simple* (coalescente și implicate) și *structuri metaforice complexe*. Diferențele apar la nivelurile imediat inferioare, în *infrastructuri*. Subliniem, astfel: absența metaforei coalescente predicative suplimentare; absența unui termen propriu inclus în forma verbului; preferința pentru $Tp = 1$; preferința pentru $Tf = 1$, sau, eventual, pentru Tf multiplu antitetic; preferința pentru succesiunea $Tp Tf$; preferința pentru locuțiuni verbale copulative și pentru copule neologice.

Toate aceste note distinctive sunt urmarea și revelarea *funcțiilor metaforei științifice*. Metafora științifică are un rol euristic, explicativ, ea se propune și se dezice, simultan, recurgând la anumite tehnici atenuante, amintite mai sus.

Structurile semantice evidențiază, și ele, dincolo de similitudini (decelabile, și aici, în stratul superior al raporturilor metaforice), trăsături aparte, precum: numărul limitat al câmpurilor semantice asupra cărora se operează selecția; preferința pentru personificare, în detrimentul (îndeosebi) al de-personificării; o evidentă înclinare către disocierile semice de tip „pi” etc. S-a remarcat, de mult, că metafora se întemeiază pe sesizarea, deopotrivă, a *asemănării* și a *deosebirii*. Trebuie spus că metafora științifică reține, mai ales, asemănarea: contextul, mijlocitorul, în uniunea $Tp = Tf$ sunt, întotdeauna, sesizabile (în poezie, rațiunea identificării scapă). Altfel spus, apropierea dintre Tp și Tf , în stilul științific, nu este (și nici nu pare) nelimitată și aleatorie; ea este, dimpotrivă, mărginită și clar delimitată.

Între *metafora științifică*, *metafora poetică* și *metafora lingvistică* există, deci, o evidentă continuitate, atât sub raport formal, cât și sub raport semantic. Totodată, chiar în cadrul acestei continuități (care decurge din ceea ce s-ar putea numi natura ideală a metaforei ca fapt de limbă), se remarcă suficiente note distinctive, capabile să asigure fiecărui compartiment o fizionomie aparte. Aceste diferențe sunt impuse de *funcție*.

Natura, structura și funcția unui transfer metaforic se dovedesc a fi, în orice împrejurare, strâns corelate.

Potrivit rolului și rostului ei, asupra cărora am insistat de-a lungul lucrării, putem afirma, în încheiere, că – spre deosebire de cea poetică – *metafora științifică nu este o identificare categorică și irevocabilă, ci una momentană și ameliorabilă*, lucru de care atât emițătorul, cât și receptorul sunt pe deplin conștienți, pe toată durata contactului lor lingvistic, și în toate etapele analizei.

NOTE

1. Cf. I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, București, 1973, p. 45 – 91; idem, *Structura și evoluția limbii române (de la origini până la 1860)*, București, 1981, p. 181 și urm.
2. N. A. Ursu, *Formarea terminologiei științifice românești*, București, 1962; Gh. Chivu, *Stilul celor mai vechi texte științifice românești*, I, LR, XXIX, 1980, p. 111 – 123.
3. Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, I, București, 1966, p. 11 – 19.
4. Solomon Marcus, *Poetica matematică*, București, 1970, p. 23.
5. Pius Servien, *Estetica*, București, 1975, p. 106. Pentru „figuri”, cf. Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, 1972, p. 349 – 358; Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*, București, 1977; Gérard Genette, *Figuri*, București, 1978 etc.
6. *Op. cit.*, p. 56. Cf. și I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, p. 47.
7. Pius Servien, *op. cit.*, p. 58.
8. Idem, *ibidem*, p. 59.
9. Solomon Marcus, *op. cit.*, p. 31. Să se vadă, de pildă, și André Maurois, *D’Aragon à Montherlant*, Paris, 1967, p. 119: „La métaphore aide le chercheur, comme l’écrivain, à évoquer une chose inconnue en recourant à sa similitude avec des objets connus. L’atome de Bohr est une métaphore dont le second terme serait le système solaire. Elle n’est plus exacte? Peu importe. Une métaphore n’est pas une vérité. C’est un moyen de connaissance”. Fundamentală rămâne lucrarea G. Ivănescu, *Limba poetică românească*, LL, 1956, p. 197 – 224.
10. J. Mukarovsky, *The aesthetics of language*, Washington, 1964.
11. Cf. *Lingvistică și poetică*, în *Probleme de stilistică*, București, 1964, passim; îndeosebi, p. 94, 120.
12. Solomon Marcus, *op. cit.*, p. 32.
13. Idem, *op. cit.*, p. 93.
14. Cf. și Solomon Marcus, *op. cit.*, p. 93: „metafore ale limbajului matematic în ansamblul său”.
15. Vezi Maria Carpov, *Introducere în semiologia literaturii*, București, 1978, p. 49.

16. Cf. Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, 1966, p. 214. În schema noastră, MS = metaforă științifică în genere; MS1, MS2, MS3...= domenii metaforice ale științelor particulare; I1, I2, I3...= creații metaforice individuale.
17. Cf. Eugen Dorcescu, *Metafora poetică*, București, 1975; idem, *Embleme ale realității*, București, 1978, p. 89; *Limba poetică și versificație în secolul al XIX-lea (1870 – 1900). Metafora*, (volum colectiv), Tipografia Universității din Timișoara, 1979. De altfel, cum se știe, bibliografia metaforei este imensă. Cităm câteva lucrări, mai vechi și mai recente: Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, 1957; C. Brooke Rose, *A Grammar of Metaphor*, London, 1958; Hugo Meier, *Die Metapher*, Winthertur, 1963; R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, p. 61 – 67; I. Dumitrescu, *Metafora mării în poezia lui Mihai Eminescu*, București, 1972; *Retorica generală*, București, 1974; Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, 1975 etc. Cu privire la rolul decisiv al substantivului în apariția și evoluția enunțului metaforic, cf. *Metafora poetică*, passim. Vezi și Bernard Pottier, *Systématique des éléments de relation*, Paris, 1962, p. 49: „Substantivul este un termen primar: substanța substantivului își este sieși incidentă (nu se poate spune *pisică* decât despre o pisică); adjectivul este un termen secundar, incident substantivului (nu se poate spune *alb* decât despre ceva care este alb): *pisică – albă*” (apud Paul Miclău, *Dimensiunea semantică a limbajelor specializate*, în *Semantică și semiotică*, București, 1981, p. 71). Or, verbul se află, față de substantiv, într-o situație similară celei a adjectivului: acțiune sau stare a ceva, nu acțiune sau stare în sine.
18. Eugen Dorcescu, *Embleme ale realității*, p. 85.
19. Idem, *Metafora poetică*, p. 51.
20. Pentru *grefă*, cf. și Tudor Vianu, *Sinonime, metafore și grefe metaforice la Tudor Arghezi*, LR, XII, 1963, nr. 4, p. 347 – 351. Trebuie spus, totuși, că termenul are, în acest studiu, o semnificație oarecum diferită de cea pe care i-o atribuim noi, întrucât pare a include și ceea ce noi am numit *inducție*.
21. Gh. Chivu, *Metafora în opera scriitorilor romantici români*, LR, XXII, 1973, nr. 3, p. 217 – 241.
22. Al. Macedonski, *Opere*, II, București, 1966, p. 25.
23. Eugen Dorcescu, *Metafora poetică*, p. 25 – 26.
24. Pentru „predicativul suplimentar”, cf. Iorgu Iordan, Vladimir Robu, *Limba română contemporană*, București, 1978, p. 637 – 644.
25. Ștefan Munteanu, *Limba română artistică*, București, 1981, p. 13.
26. Pentru expresivitatea imaginii, vezi și G. I. Tohăneanu, *Expresia artistică eminesciană*, Timișoara, 1975, p. 143 – 192.
27. *Metafora poetică*, p. 91 – 93.
28. *Limba poetică și versificație în secolul al XIX-lea (1870 – 1900). Metafora*, Tipografia Universității din Timișoara, 1979, p. 5 – 25.
29. *Metafora poetică*, p. 63.
30. *Retorica generală*, p. 143.

SIGLE

Babeș = Victor Babeș, *Opere alese*, București, 1954; Bălcescu = Nicolae Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai Vodă Viteazul*, București, 1978; Brandza = D. Brandza, *Prodromul florei României*, București, 1879 – 1883; Bravicianu = I. Bravicianu, *Noțiuni de igienă și medicină populară*, Craiova, 1889; Conta = Vasile Conta, *Opere filosofice*, București, 1967; Grecescu = D. Grecescu, *Conspectul florei României*, București, 1898; Gusti = D. Gusti, *Retorică română pentru tinerime*, Iași, 1852, în *Retorică românească*, București, 1980; Hasdeu = B. P. Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae*, București, I, 1972, II, 1974, III, 1976; Iorgovici = Paul Iorgovici, *Observații de limbă românească*, Timișoara, 1979; Kretzulescu = N. A. Kretzulescu, *Manual de anatomie descriptivă*, București, 1843; Negreanu = D. Negreanu, *Curs de fizică. Gravitarea*, București, 1908; Pipoș = P. Pipoș, *Istoria pedagogiei*, Arad, 1892; Poni = Petru Poni, *Curs de chimie elementară*, Iași, 1879; Stâncă = Ștefan Stâncă, *Mediul social ca factor patologic*, București, 1956; Urechiă = V. A. Urechiă, *Schițe de istoria literaturii*, București, 1885; Velini = Antoniu Velini, *Manual de metodică și pedagogie*, Iași, 1860; Xenopol = *Istoria românilor din Dacia Traiană*, I, Iași, 1888.

Raționalitate și discurs, Supliment la tomul XXIX al *Analelor* Universității „Al. I. Cuza” din Iași, vol. II, 1983

*Articol definitivat în colaborare cu Olimpia Berca.

METAFORA ÎN POEZIA LUI B. FUNDOIANU

Poezia lui B. Fundoianu a făcut, în repetate rânduri, obiectul unor cercetări aprofundate, datorate unor prestigioase personalități ale vieții noastre literare (1). În genere, analizele de această factură au evoluat spre concluzia că „există un Fundoianu al adevărului și al elogiului naturist și un Fundoianu al refuzului și al demistificării” (2). Ambivalența, scindarea lăuntrică, reprezintă, într-adevăr, una din caracteristicile fundamentale ale acestui temperament poetic. Metafora însăși, nestudiată până acum, evidențiază o asemenea scindare: tensiunea (complementaritatea) dintre emoție și cerebralitate. Polaritatea aceasta imprimă textului un dramatism inconfundabil, o exuberanță tragică, determinând, din unghi stilistic, apariția unor structuri metaforice originale, aflate, adesea, într-un surprinzător paralelism cu cele specifice stilurilor funcționale ale limbii (3). Derivă de aici o artisticitate complexă, în a cărei definire (conceptualizare)

cercetarea tropilor (a metaforei, în primul rând) va avea, desigur, un rol important. Prezenta lucrare își asumă șansa (și riscul științific) de a începe.

x

Reamintim componentele *modelului metaforic* pe care îl vom confrunta cu materialul concret, recoltat din volumul *Priveliști* (4). După opinia noastră, așa cum s-a văzut anterior, *metafora este expresia lingvistică a unei identificări ontologice*. Structurile ei formale elementare, întotdeauna substantivale (5), sunt fie *coalescente*, fie *implicate* (*structuri metaforice simple*). Deseori, însă, structurile substantivale contaminatează verbul și adjectivul, construind (ca urmare a unei viziuni artistice coerente) o *structură metaforică complexă*. Aceasta reproduce „figura”, „forma” a ceea ce numim, curent, realitate, altfel spus, reproduce „alcătuirea”, „structura” imanenței: acord dinamic între *substanță*, *acțiune*, *calitate*. Fenomenul contaminării verbului și adjectivului de către substantiv (acord sintactico-stilistic) l-am numit *inducție* (6). Uneori, verbelor și adjectivelor induse li se adaugă un substantiv *grefat* (7). Grefa e o prelungire a metaforizării inițiale, o acumulare semantică (nu o contaminare). Aceasta ni se pare a fi schema ideală a metaforei, în ce privește structurile formale (8). Analiza relevă, firește, o seamă de abateri de la acest chenar, abateri care, până la un punct, pot fi, ele însele, ordonate: coalescențe difuze, serii sinonimice, constelații metaforice, metafore implicate cu termenul figurat eliptic (9). Cât privește *structura semantică*, ne oprim la trei mari capitole: *personificarea*, *de-personificarea* și *transferul ontologic* (10). Toate trei derivă din releul tutelar *identitate – alteritate*, particularizându-l în diverse chipuri, așa cum probează, în desfășurările ei concrete, analiza componentială. Avem de consemnat, în plus, sinteza *personificare – de-personificare*. În această sinteză vedem mecanismul profund al simbolului artistic. Altfel spus, după opinia noastră, simbolul este *expresia lingvistică a unei realități antropo-cosmice*, a unui *anthropos – ergon* (11).

x

Aplicând poeziei lui B. Fundoianu această grilă de lectură, obținem un număr considerabil de metafore, dintre care am selectat pentru studiu 223 de nuclee metaforice (producătoare sau nu de ansambluri). E vorba de 223 de metafore substantivale – titlu, dispuse după cum urmează: *coalescente* – 29; *implicate* – 119; *coalescente difuze* – 13; *structuri complexe* – 62. Acestea li se adaugă metaforele verbale și cele adjectivale induse, precum și metaforele substantivale grefate (cele neîncadrate în structurile complexe coerente). Evident, granița dintre structurile metaforice simple și structurile metaforice complexe este suficient de fluctuantă.

Structurile metaforice simple sunt prezente prin toate clasele cunoscute. Reținem, dintre coalescente, mai întâi *predicativele*: „E câmpul lung și-o greblă e-un pieptene în fân” (p. 21). Remarcăm un fenomen interesant, frecvent întâlnit

îndeosebi în stilul științific. E vorba de intervenția în discurs a elementelor atenuante (12). De pildă: „Dac-ai rămâne goală, pe scândură dormind,/ *aș crede* că-i o grindă, unde vierii prind,/...strugurii cei mai rumeni de tămâios și coarnă” (p. 51). La fel: „și *s-ar putea*, femeie, să fiu un Canaan” (p. 48 – 49); sau: „Ei, *poate*, la oștepe nu vei mai fi monarh” (p. 30). În exemplul din urmă avem a face, în plus, cu o coalescență negativă. Putem numi acest tip de metafore *coalescente dubitative*. Cităm, în continuare, câteva *apozitive* și *predicative suplimentare*: „...și *stele*, *poate rouă*, mai cad și-au mai căzut (p. 16); „...și din privire *ochii* să mi-i desprindă, *bumbi*” (p. 11); „Și-atuncea, la braț, *umbre*, nu vom mai ști de toate” (p. 30). În sfârșit, avem de consemnat *seriile sinonimice de metafore*, ample și numeroase: „Sunt *crama* pentru toate vinașurile noi,/ sunt *toamna* strânsă încă, fecundă în butoi,/ și *sâmburele* putred din fructele prea coapte...” (p. 49). De asemenea, *constelațiile metaforice*: „Sunt lângă tine și tu nu mă vezi - /sunt *poate golul*/ în care te apleci, sunt *poate golful* de liniște./ Sunt *umbra* ta culcată pe nisip - / Sunt *umbreluța* cu care scrii distrată pe nisip - / Sunt *muzica* pe care o iei de mână” (p. 53). Este evidentă prezența atenuanțelor, a grefelor, a inducțiilor. *Coalescențele difuze*, la care ne-am referit, în treacăt, mai sus, sunt frecvente. Astfel, mai întâi, tipul *substantiv plus atribut substantival genitival*: „deșertul mării” (p. 41), „icrele murelor” (p. 63), „sloiul nopții” (p. 19), „cărăruia mâinii” (p. 13) etc. Apoi, *substantiv plus atribut substantival prepozițional*: „Suișu-i greu la casă pe *ațe de poteci*” (p. 15). În fine, *coalescențele difuze contextuale*: „*Talanga* scoate luna și-o sprijină-n amurg” (p. 22); „...un *clopot* își desfoaie *buchetul* arămiu” (p. 33). În citatul din urmă, analogia *clopot – buchet* este însoțită de verbul indus *desfoaie* și de epitetul recuperator *arămiu*. Semnele lucidității (elementele atenuante, epitetul recuperator, inserția unei comparații – vezi mai departe), cumpănind elanul imaginativ, ne urmăresc pretutindeni.

Metafora implicată apare și ea prin toate speciile cunoscute. Reținem, pentru început, implicatele exprimate prin substantiv neînsoțit de determinări: *forța* (p. 13), *flacăra* (p. 21), *prăpastia* (p. 55), *tăcerea* (p. 50), *genunea* (22), *primăvara* (p. 72) etc. Apoi, celelalte tipuri: *substantiv plus atribut substantival genitival*: „pietrele luminii” (p. 71); *substantiv plus atribut substantival prepozițional*: „frunze de lemn” (p. 17); *substantiv plus atribut adjectival*: „lutul vremelnice” (p. 58) etc. Uneori, aceste grupuri sunt compacte, nedisociabile, evoluând spre *locuțiuni substantivale metaforice* (14): „bolovani de soare” (p. 15), „bulgări de noapte” (p. 34), „oceanale de lână” (p. 23), „continentul de spumă și hârtie” (p. 55) etc.

Remarcăm intervenția *comparației* („...și-n care focul tânăr destupă *ca un vin*”, p. 13; „...că strada umblă *ca un cocostârc*/ pe după gratii unde cântă plane”, p. 37), a atenuantului *poate* („oameni sau – *poate-amurgul* – în liniște ara”, p. 41) și a determinărilor recuperatoare: „...și dimineața cu cercei *de rouă*” (p. 65); „Și șesul *spart* se urcă pe dealul sur, arat...” (p. 66) etc.

Enunțul ultim ne pune în fața celui mai frecvent și mai interesant tip de metaforă implicată întâlnit la B. Fundoianu: *metafora implicată cu termenul figurat eliptic*. Acest transfer tacit, disimulat, neluat în seamă, în specificitatea sa, niciunde, în

cercetările din domeniu, este dat în vileag de grefe și inducții (15). Ele arată că, fără a-și modifica semnificantul, semnul acceptă un alt semnificat. În citatul de mai sus, secvența *șesul se urcă* indică, pentru *șes*, adjoncția semului *animat* (eventual, chiar *uman*). Pe de altă parte, *spart* recuperează semnificația proprie (16). Acest mecanism, frecvent în stilul științific, produce, în genere, sub raport semantic, *personificări* (sau, mai rar, *animizări*): „Vezi: *cer* și *câmp* stau gata și azi *să se sărute*” (p. 60); „*cărăruia pleacă* în munte *să s-ascunză*” (p. 26); „*pământul e bătrân*” (p. 21) etc.

Un grup omogen îl formează metaforele ce realizează meta-portretul țăranului ce-și însoțește vitele: „În ziuă, *munca ară*” (p. 21); „*Noaptea mână* din spate căruțele cu fânuri” (p. 16); „*Septembre chiuie* singur, lângă umbrele mari de boi” (p. 16); „Pe dealuri *arătura aleargă* după boi” (p. 21); „*amurgul care-aleargă* după cireadă, roș” (p. 29). În ultimul text, recunoaștem și un epitet recuperator: *roș*.

Transcriem și câteva grefe: „Pe unde-ncepe *balta* cu ***genele*** în prund” (p. 25); „***revolta*** *oglinzilor*” (p. 71); „Mi-ar trebui potopul să schimbe ***obrazul*** *lumii*” (p. 13); „***ochii*** *oceanelor*” (p. 13) etc.

O analiză atentă arată că, aidoma verbelor și adjectivelor induse, substantivele grefate nu sunt metafore independente, ci consecințe ale metaforizării inițiale, fie că aceasta este lingvistic exprimată, fie că se disimulează îndărătul unui semnificant stabil. Inducțiile și grefele sunt un semnal și o cale spre metaforizarea inițială, spre pivotul întregului edificiu figurat.

Acest edificiu metaforic, alcătuit din metafora substantivală primă, din verbele și adjectivele metaforice induse și – uneori – din metaforele substantive grefate, este ceea ce am numit o *structură metaforică complexă*. Apariția unor asemenea structuri este determinată ontologic, de vreme ce acordul semantico-stilistic și formal dintre *substantiv*, *verb* și *adjectiv* traduce acordul (continuitatea fizică) dintre materie, mișcare și diferite însușiri (statice). Dacă prozodia, anecdotica, imaginea decorativă reprezintă, laolaltă, stratul sensibil, *aparența* acestui *analogon* al realității care este opera poetică, structurile metaforice complexe (ca lanț coerent de entități realizate lingvistic) reprezintă stratul inteligibil, *forma* acesteia. Cât despre *sensul* degajat de aceste întreguri, el rezidă în sinteza spațio-temporală a *simbolului* (înțeles, cum am arătat, drept uniune între personificare și de-personificare: expresia lingvistică a unui *anthropos* – *ergon*).

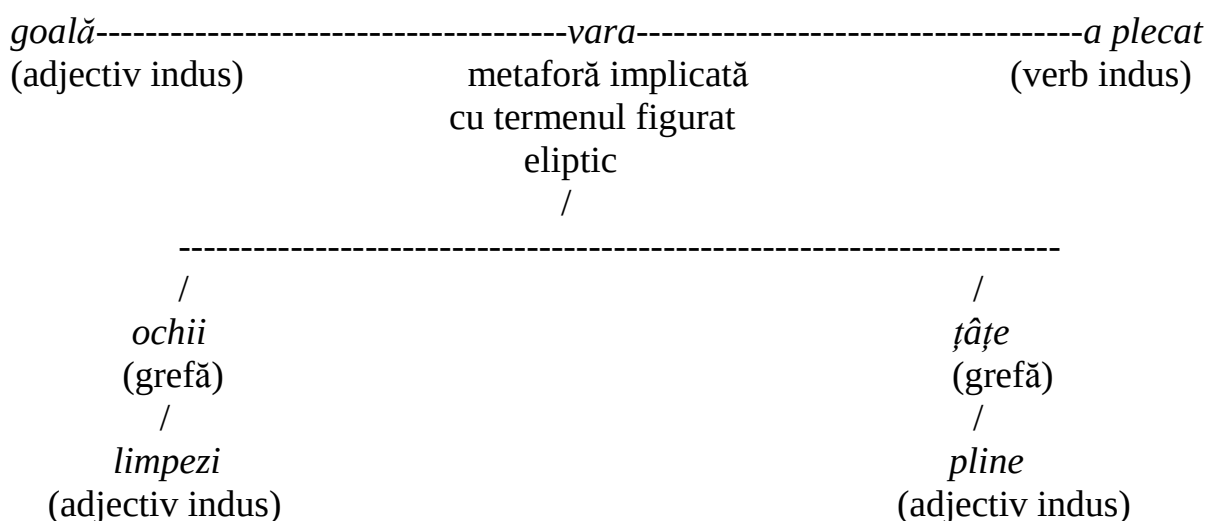
Dintr-un alt unghi privind lucrurile, putem afirma că *senzorialitatea* (și *rațiunea*) *generează epicul*, *sufletul este sursă de lirism*, *pe când spiritul este extatic*. Idealul ar fi ca, în cazul poeziei, sufletul și duhul să meargă împreună, absorbind, desigur, în dinamica lor, ca palier de cunoaștere sensibilă (nu intuitivă, nu revelată), și senzorialitatea.

Există, firește, și aglomerări de metafore, mai mult sau mai puțin ordonate, care – fără a fi complexe în accepțiunea de mai sus (adică ontologic complete) – depășesc, totuși, în complexitate, *coalescentele* și *implicatele*. Amintim, astfel, intersectarea a două metafore (ansambluri metaforice) divergente: „...*să sparg*, cu *rădăcina înfiptă* într-o *plantă*,/ *oglinza vrăjitoarei* în care toate merg” (p. 56). În

acest enunț, pornind de la identificarea neexprimată *ins* = *plantă*, asistăm la proliferarea unor grefe și inducții: *rădăcină*, *înfiptă*, *plantă*. Dintr-o direcție străină, intervine metafora *oglină*, care induce un verb: *să sparg*. Acest verb marchează locul de intersecție a celor două fluxuri imagistice.

Putem consemna, de asemenea, *coalescența* a două (sau mai multe) *implicate*: „Ne cheamă alte drumuri, Călugăre, în lume - / și totuși e o *lumină* de care nu mă rup;/ *lumină din lumină* și *spumă între spume* - / și nu e decât *umbra* cuiva fără de trup” (p. 56).

Ajungem, astfel, la structurile complexe propriu-zise, alcătuite dintr-o metaforă-pivot (o structură simplă), urmată de inducții și grefe: „...și *vara a plecat* așa de lin,/ cu *ochii limpezi* și cu *țâțe pline*,/ c-o simt și acum *goală*, lângă mine” (p. 35). Schematizând, obținem următorul tablou:



Adesea, seriile sinonimice, oferind un context amplu desfășurărilor metaforice, generează numeroase inducții și grefe (vezi, tot pentru *vară*, p. 63). Subiect al unor structuri complexe impresionante este și *tăcerea* (inducții: *doarme*, *s-a trezit*, *îi pare*, *se întreabă*, *ar vrea*, *o doare*, *sculată*, *slută*; grefe: *genunchi*, *mână*, *pleoape*, *carne*, *față* etc.). Apoi, *toamna*, *amurgul* ș.a.

Izotopia (17) constituită prin mijlocirea inducției și grefării este temperată, deseori, prin intervenția unor determinări recuperatoare (precum și a unor comparații): „*Toamna, ca un cerb* tare bătrân, intră-n conac,/ și s-a culcat, *pustie*, cu coarnele-n covoare” (p. 67). Cele două surdine conceptuale (comparația, epitetul *pustie*) calmează, cu discreție, relieful prea abrupt al metaforei propriu-zise.

X

Dintre cele trei mari capitole ale *analizei semantice*, cel mai consistent se dovedește, deci, acela dedicat personificării. Extrem de bine reprezentată, personificarea are drept corespondent formal metafora implicată cu termenul figurat eliptic: „*Livada zvârlea* pietre în zarzări și-n caiși” (p. 17); „...de parcă o

mână de văzduh azvârle/ semințe noului pământ” (p. 39) (remarcăm tabloul-matrice al țăranului ce-și seamănă câmpul). Tipic rămâne lanțul imagistic bogat, cvasi-complet: „*Amurgul țipă* după cirezile de boi/ și-i *bate* cu nuiua, din spate, până-n sânge” (p. 67).

Personificarea se încadrează în sfera *animizării* (*uman* derivă din *animat*). Încadrarea se realizează imperceptibil: de la „*gâfâie respirarea* pământului *bătrân*” (p. 16), text ce poate fi interpretat și ca o personificare, la „*Bălțile-n drum, ca bivoli negri, s-au culcat*” (p. 66) (unde numai comparația califică semnificația verbului indus), sau la „...*orașul ingenunche* cu frunzele pe *rât*” (p. 23) (unde greșita deconspiră transferul), e o distanță străbătută pe nesimțite și jalonată cu mare artă. Același lucru în: „Cu *ochii roșii, târgul*, cuprins de *spaimă, muge*” (p. 14), unde *muge* suportă accentul semantic al frazei (restul determinărilor fiind ambivalente).

De-personificarea asimilează, dimpotrivă, identitatea alterității. Vom observa că, spre deosebire de *personificare* (profund implicată în discurs, aparținând, în mod categoric, genotextului), de-personificarea are un mai pronunțat caracter retoric. Ea apare, de pildă, în serii sinonimice sau în constelații metaforice, prin natura lor declamatorii: „Tu ești *troița-n* noapte cu vânăta în oase,/ *cânele* care umblă după cadavre-n alpi,/ *zăpada* de tăcere în care corbii coase,/ *copilul* piele-roșă bătut la cur la albi.../Și-așa/ ești *vremea* care-și sparge șopârlele în clește,/ *urzica* de prăsilă și *sâmburii* de stea” (p. 11). La fel: „Sunt lângă tine și tu nu mă vezi - / Sunt poate *golul*/ în care te apleci, sunt poate *golful* de liniște,/ Sunt *umbra* ta culcată pe nisip - / Sunt *umbreluța* cu care scrii distrată pe nisip - / Sunt *muzica* pe care o iei de mână” (p. 53). Și încă: „Sunt *crama*.../ sunt *toamna*.../ sunt *sâmburele*.../ și s-ar putea, femeie, să fiu un *Canaan*” (p. 49). După cum se vede, domeniul uriaș al *non-umanului* este amănunțit, poetul selectând și reținând seme precum *cosmic*, *astral*, *cultural*, *animal*, *vegetal*. Vom remarca, în plus, importanța *teluricului*: „Femeie, *pământ* negru” (p. 44), „oamenii *de noroi*” (p. 34) etc. De altfel, ebr. *ha' adham* înseamnă chiar „omul scos din lut”. Inclusă în *teluric* e sfera *mineralului*: „Tu ești orașu-n care uzine putreziră,/ *varul*...” (p. 12). *Transferul ontologic* operează, cum am afirmat deseori, analogii omogene (*uman* – *uman*; *non-uman* – *non-uman*). Prima categorie este slab reprezentată (am numit asmena transferuri *investituri*): „omul e-un *măscărici* urât” (p. 23); „Ei, poate la ospete nu vei mai fi *monarh*” (p. 30). Investiția trece, discret, spre de-personificare și, cum vom vedea, chiar spre simbol: „dacă n-aș ști că-i toamnă, aș crede că sunt plin/ pe *coajă* cu *puroiul* din *bubele* de *muguri*” (p. 48) (*uman* plus *vegetal* plus *organic*). Cealaltă este, prin forța lucrurilor, mult mai amplă și mai diversificată. Amintim câteva combinații: *teluric* – *acvatic*: „deșertul mării” (p. 41); *animal* – *vegetal*: „icrele murelor” (p. 63); *piric* – *acvatic* (combinație rară, foarte originală): „Soarele poate mâne să ude iar zidiri” (p. 58); *cultural* – *vegetal*: „...un clopot își desfoaie buchetul arămiu” (p. 33); *celest* – *vegetal*: „și cerul cade, moale, cum ar cădea o foaie” (p. 59); *spiritual* – *vegetal*: „și sufletul meu simplu în trupul greu și pleș/ să înflorească-n rugă argint, ca un cireș” (p. 57) (întâlnim aici, de fapt, interferența a două ansambluri metaforice); *cosmic* – *vegetal*: „Și iată: noaptea-și sparge haotica păstaie/ și leapădă, prea coapte, semințele de sus”

(p. 22); *cosmic – animal*: „Și toamna în chip de bivol pe jos se culcă, până/ s-apropie mai mult cu somnul de țărână” (p. 59); *animal – vegetal* (plus *uman*): „... copoi, goarne și vânători temuți,/ veniți să prindă codrul cu goarne și copite - /și codrul căzut, plânge, cu nările mărite” (p. 25).

Tăcerea și *toamna* (termeni dominanți) sunt puși, uneori, în relație de egalitate, prin neutralizarea unor opoziții complicate: *vizual – auditiv, fizic – moral* etc. : „auzi tăcerea lungă și gri care e toamna” (p. 14). Pe de altă parte, realizând releul *corporal – non-corporal*, „tăcerea” (ca și „liniștea”, „lumina” sau „noaptea”) se corporalizează: „Tăcerea de salină încremenea în casă” (p. 19); „Tăcerea-n noi și-n seara căzută-ntre covoare/ ar fierbe ca un cântec călduț de samovare” (p. 50); „...liniștea în lucruri de mult mucegăiește” (p. 14); „...și lumina care poate să cadă jos...” (p. 66); „bulgări de noapte...” (p. 34).

Ideea tuturor acestor schimbări semantice este exprimată, pe alocuri, discursiv: „Sângele naturii continuă în tine/ și țelina arată continuă în noi” (p. 21). Sau: „E același suflet simplu în lucruri laolaltă” (p. 67). Să se vadă, spre exemplu, comportamentul divers al lui *ergon – lucru*: „lucrurile curg” (p. 22); „lucrurile tac” (p. 67); „au dat și lucrurile-n pârg” (p. 37); „în lucruri zeama vie simți că a ieșit din semn” (p. 11) – ceea ce înseamnă, de fapt, consecutiv, asimilarea semnelor *acvatic, uman, vegetal*.

De aici, pornesc o seamă de trasee simbolice incipiente, având ca subiecte *toamna, amurgul, tăcerea, lumina, târgul* (18). În cazul celui din urmă, sinteza *personificare/ de-personificare* nu e certă: „Cu ochii roșii, târgul, cuprins de spaimă, muge” (p. 14). Plasat, însă, în contexte mai ample (vezi *Herța* sau *Țoca*), *târgul* se arată totuși ca o impresionantă uniune descriptiv – confesivă. *Toamna*, în schimb, este prezentă în enunțuri simbolice indubitabile: „Toamna e atât de rumenă în târg/ cu flori în păr, roșcate, de olane” (p. 37). Decelăm, astfel, pe de o parte, secvența *toamnă – rumenă – păr* (personificare) și, simultan, grefa *flori de olane* (coalescență difuză – de-personificatoare).

Situații similare vom întâlni pentru *amurg*: „amurgul care aleargă după cireadă, roș” (p. 29) și pentru *tăcere*: „tăcerea, udă, s-a culcat pe spate” (p. 35).

Acestea sunt, așadar, prefigurările simbolice, realitățile antro-po-cosmice specifice poeziei lui B. Fundoianu. *Pământul*, alt pivot, tinde spre aceeași condiție, rămânând, uneori, pare-se, între limitele, permeabile, e adevărat, ale personificării (animizării) (p. 39). Să se vadă și poema *Pantum* (p. 322). De asemenea, p. 22, 23, unde, prin inversarea perspectivei, *pământul* pare, deopotrivă, o zeitate hâtră și un biet glob de tină în abis.

În întregul operei, se realizează o opoziție paradigmatică *pământ – suflet*, cel dintâi tinzând spre spiritualizare, celălalt spre materialitate și concretețe (cf., pentru *suflet*, p. 12, 16, 18, 29, 31, 35, 41, 61, 63, 64, 74 etc.). O simbolizare paradigmatică (la distanță) vom întâlni și la *lumină* (potrivit sintezei *mineral* plus *cosmic* plus *uman*). Pe de o parte: „Acum căruțele...au spart pietrele luminii” (p. 71); pe de alta: „...a căzut/ de așa de sus lumina cu buzele în lut” (p. 24).

Conchizând, vom sublinia faptul că poezia lui B. Fundoianu, originală prin fond și realizare estetică, beneficiază, din plin, și de originalitatea structurilor metaforice. Din punct de vedere formal, reținem prezența *coalescenței dubitative*, inserția unor *comparații* și a unor *particule atenuante*, toate ca expresie a reflexivității. Ceea ce particularizează în mod decisiv structura formală este *metafora implicată cu termenul figurat eliptic*.

În paralel, ceea ce singularizează structura semantică este amploarea *personificării*. Înregistrăm aici o apropiere de ceea ce se întâmplă în stilurile funcționale ale limbii, apropiere cu atât mai surprinzătoare și mai demnă de interes, cu cât nu reduce valoarea textului poetic. Dimpotrivă, îi evidențiază profunzimea, aidoma uniunilor simbolice amintite mai sus. Descifrării – oricât de parțiale – a acestei profunzimi i-a fost dedicată și cercetarea de față.

NOTE

1. George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, 1982, ediția a II-a, p. 864; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, București, 1974, p. 295 – 405 etc. Vezi și Gaétan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, 1976, p. 286.
2. Mircea Martin, *Poezia lui B. Fundoianu sau peisajul văzut cu ochii închiși*, studiu introductiv la B. Fundoianu, *Poezii*, București, 1978, p. XXVI – XXVII.
3. I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj*, București, 1973; Solomon Marcus, *Poetica matematică*, București, 1970; *Stilurile nonartistice ale limbii române literare în secolul al XIX-lea. Structura imaginii în stilul științific*, volum colectiv, Universitatea din Timișoara, 1982.
4. B. Fundoianu, *Poezii*, București, 1978, p. 11 – 77.
5. Eugen Dorcescu, *Metafora poetică*, București, 1975, *passim*.
6. Idem, *Ibidem*, p. 51 – 59.
7. Vezi și Tudor Vianu, *Sinonime, metafore și grefe metaforice la Tudor Arghezi*, LR, XII, 1963, nr. 2, p. 347 – 351.
8. Cf. Olimpia Berca, Eugen Dorcescu, *Metafora în discursul științific, în Raționalitate și discurs*, supliment la tomul XXIX al *Analelor Științifice ale Universității „Al. I. Cuza” din Iași*, vol. II, 1983, p. 45 – 50; *Limbaj poetic și versificație în secolul al XIX-lea (1870 – 1900). Metafora*, volum colectiv, Universitatea din Timișoara, 1979.
9. Vezi *supra*, nota 8.
10. Eugen Dorcescu, *Embleme ale realității*, București, 1978, p. 84 – 89.
11. Idem, *Simbolul artistic în „Cuvinte potrivite”*, LR, XXIX, 1980, nr. 5, p. 477 – 483. Idem, „Orizont”, 15/ 1980. Vezi și Tudor Vianu, *Postume*, București, 1966, p. 97 – 159. De asemenea, Tzvetan Todorov, *Teorii ale simbolului*, București, 1982 etc.

12. *Stilurile nonartistice...*, p. 9; Du Marsais, *Despre tropi*, București, 1981, p. 113.
13. *Limba poetic și versificație...*, p. 45.
14. Distincția între *serii sinonimice* și *constelații*, în *Metafora poetică*, p. 26; pentru *locuțiunile substantivale metaforice*, cf. *ibidem*, p. 32.
15. *Stilurile nonartistice...*, p. 19.
16. Pentru disocieri semice: A. – J. Greimas, *Du sens*, Paris, 1970; Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală*, București, 1982, p. 91 – 98; Paula Diaconescu et Mihaela Mancaș, *Sémantique et stylistique. La structure sémantique des déterminants chez Mihail Sadoveanu*, RRL, XIV, 1969, nr. 2, p. 111 – 137 etc.
17. Cf. Joseph Courtes, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, 1976, p. 50.
18. Eugen Dorcescu, *B. Fundoianu. Poezie și comunicare*, în *Caietul Cercului de studii*, Universitatea din Timișoara, 1983, p. 111.

Limba română, 1/1985

POEZIA MISTICO - RELIGIOASĂ. STRUCTURĂ ȘI INTERPRETARE*

Poeților tineri, care îmi sunt prieteni

Specie îndeajuns de clar configurată azi, după o perioadă de inevitabile tatonări, mimetisme și naivități, poezia religioasă ar avea, credem, tot dreptul la un comentariu avertizat, evoluat, profesionist, la un studiu nu doar descriptiv, ci și teoretic, la o abordare capabilă să vehiculeze și să stârnească idei, să propună un metalimbaj, să se revendice de la un sistem și să furnizeze modele. Până când o asemenea cercetare va fi, pe deplin, înfăptuită, rămân multe de făcut, inclusiv primul pas. De fapt: Cum stau lucrurile cu poezia religioasă (creștină), în general, și, mai cu seamă, cu aceea care se manifestă, tot mai îndrăzneț, la noi, în contemporaneitate? În cele ce urmează, vom încerca să avansăm câteva răspunsuri la această legitimă întrebare. Presupunem că, referindu-se nemijlocit la poezie, aceste răspunsuri ar putea viza, într-o măsură apreciabilă, literatura mistico-religioasă în întregul ei.

x

Poezia religioasă aparține domeniului cuprinzător al *creației de factură spirituală*. Se știe că spiritul este cel care dă viață, formă, durată, energie, în timp ce materia e amorfă, inertă, străină de orice inițiativă și refractară la orice remediu. Materia e moartă, numai duhul e viu: „Duhul este cel ce dă viață; trupul nu folosește la nimic. Cuvintele pe care Eu vi le-am grăit, ele duh sunt și viață sunt” (Ioan 6, 63).

Literatura de orientare spirituală (inclusiv poezia religioasă) este *opera unor autori cu necesități spirituale conștientizate*, și se adresează unor cititori cu același tip de viață interioară, fiindcă ea (în reușitele ei, mai cu seamă atunci când atinge inflexiuni mistice) pornește de la fundamente (nu de la imanență, nu de la aparențe) și se întoarce la fundamente. Într-adevăr, ființa noastră ne depășește pe noi înșine, fiindcă aparține Ființei. Toți oamenii, absolut toți, au nevoi duhovnicești, atâta doar că mulți și le ignoră, spre nefericirea lor, diminuându-și, în acest fel, ființa.

Or, *cantitatea de ființă absorbită în operă îi asigură acesteia trăinicie și valoare*. Exact acest fapt conferă poeziei de factură spirituală noblețe și anvergură.

Celelalte categorii lirice, „materialiste”, sunt, mai mult sau mai puțin, minore. Istoria literaturii o dovedește într-un tot (să-i comparăm pe Arghezi, Voiculescu, Blaga cu, spre exemplu, contemporanul lor Mihai Beniuc).

S-ar putea aduce, drept contra-argument, creația lui George Bacovia. Replica noastră, în acest caz, ar fi că atitudinea marelui poet față de imanență este violent repulsivă (nicidecum adulatorie) și că, în traseul ascensional al impulsului liric, el intuiește vidul dindărătul oricăror aparențe, fixându-se, însă, e drept, în teritoriul tragic dintre angoasă și revelație, dintre neant și Existență.

Dar, evident, aceasta poate fi o discuție separată. Să revenim la ceea ce ne preocupă acum.

X

De obicei, dată fiind lipsa de rigoare și graba diverselor abordări, atâtea câte există, se plutește într-o foarte incomodă confuzie tipologică (și gnoseologică), anume aceea dintre *poezia religioasă* și *poezia mistică*. Este necesar, prin urmare, să se clarifice, pe cât posibil, această dichotomie, spre a se asigura demersului analitic o minimă limpezime.

Poezia religioasă (*religio,-onis* „credință în forțe supranaturale și adorarea lor”) este legată de o formă determinată a unei religii (ca instituție) și-i exprimă acesteia simbolurile, ritualurile, manifestările exterioare. *Poezia religioasă este trăire mediată de ritual a misterului*.

Poezia mistică (*mysticus* „ascuns”, „tainic”) exprimă substanța relației intime dintre spiritul individual și Spiritul universal, dintre făptura umană și Creatorul ei. *Poezia mistică este trăire directă a misterului*. Potrivit lui Tomas d'Aquino, mistica, în întregul ei, este „cognitio Dei experimentalis”.

Să se observe că am spus „trăire a misterului” și nu „comprehensiune a misterului”, întrucât taina rămâne, oricum, de nepătruns: „Lucrurile ascunse sunt la Domnul, Dumnezeuul nostru, dar cele descoperite sunt la noi și'n veac la fiii noștri, ca să plinim noi toate cuvintele acestei Legi” (*Deuteronomul* 29, 29). Participarea la mister este, însă, posibilă. Orice operă, cât de cât semnificativă, se naște dintr-o criză a ființei, dintr-o interogație fundamentală, dintr-o mare *idee trăită*, ce-și are rădăcinile în ceea ce este, pe veci, pecetluit. Pare straniu, mai cu seamă pentru generațiile noastre scientiste (care, pornind de la cultul iluminist al rațiunii, au eșuat în idolatrizarea instinctelor primare), dar nu cu înțelegerea putem spera a înțelege, la asemenea niveluri, ci, așa cum se spune uneori, mai degrabă cu inima: „Cunoștința însă

îngâmă, dar iubirea zidește” (1 Corinteni 8, 1. Cf. și Isaia 6, 10; Ioan 12, 40: „El ochii lor i-a orbit și inima lor a împietrit-o, pentru ca ei cu ochii să nu vadă și cu inima să nu înțeleagă, ca nu cumva ei să-și revină și Eu să-i vindec”).

X

Între mistic și religios există o diferență de arie și de intensitate. Poezia mistică poate fi, la rigoare, și religioasă, dar poezia religioasă nu este, neapărat, mistică. Misticul cuprinde mai multe perimetre religioase, în principiu, pe toate, și, concomitent, reprezintă esența lor spirituală, eliberată de contingentele cultului, chiar dacă se manifestă, deseori, și prin acestea. În spatele unei cărți de poezie religioasă se află o religie, nu neapărat o metafizică, trăită în profunzimea ei așa-zicând abstractă. În spatele unei cărți de poezie mistică, se află o metafizică „abstractă”, esențializată, redusă la pilonii ei cei mai fini și mai durabili, la eșafodajul ei de rezistență.

O precizare, asupra căreia vom reveni: Fiind vorba de poezie (nu de teologie sau de filozofie), ceea ce validează textele, în toate cazurile pomenite mai sus, este *lectura estetică*. De altfel, autenticitatea spirituală nu poate fi mimată, ea pulsând, ca atare, doar în originalitatea și pregnanța expresiei. Altitudinea proiectului pretinde, în mod obligatoriu, altitudinea realizării. Încercările ce nu satisfac criteriile de performanță estetică (cf. infra) se exclud din discuție.

Un text care nu este poezie nu poate fi, în nici un chip, poezie mistico-religioasă, indiferent ce dorește să fie, ce încearcă să fie sau ce pretinde că este.

Nu se poate ajunge, cu un talent mediocru, cu o învățătură redusă (inclusiv în domeniul *Scripturii*), cu instrumente artistice rudimentare, la nucleul literaturii de această orientare, nucleu pe care, în ce ne privește, îl găsim în celebrul enunț biblic „Abyssus abyssum invocat” (*Psalmul 41, 9*). De altfel, orice act duhovnicesc (și chiar intelectual) major este rezumat în această rostire.

X

Întrucât, dată fiind factura ei, poezia mistico-religioasă este, din punctul de vedere tematic, structural și atitudinal, previzibilă (cea esențialmente mistică – mai puțin, sau chiar deloc), se poate concepe (imagina) o lectură ideală, tip, la care urmează a se raporta numeroasele texte concrete. Aceste texte concrete se situează fie deasupra, fie dedesubtul lecturii normative (lectură, de altfel, strict formalizată), ceea ce le plasează corespunzător pe scara valorii. Cât despre valoare, ea este confirmată de această lectură, în excelența ei.

E bine, cred, să reamintim că previzibilitatea tematică, în sine, nu exclude, câtuși de puțin, valoarea: ne gândim la tragicii greci, la Dante, la Milton, la Michelangelo și la mulți alții. Ceea ce contează este imprevizibilitatea răspunsurilor, a perspectivei, a unghiului de abordare, a soluțiilor (inclusiv a celor de ordin retorico - stilistic). *Ceea ce contează este forța artistică a mărturiei de credință.* Mărturia are un caracter individual, diferențiat, imprevizibil, ea decurge din unicitatea unui destin, a unui eu particular.

De altfel, noutate absolută, sub raport tematic, nici nu există. În plus, previzibilitatea poate fi privită și invers: absența unei teme (în context, a celei mistico-religioase) este la fel de previzibilă, la cutare autor, pe cât de previzibilă este prezența ei la un altul. Dar, subliniem, chiar și atunci când schema tematică, decelabilă în operă, pare a fi de-a dreptul tiranică, dăinuie, totuși, în afara ei, anumite imponderabile, provenite din datele personalității, ale eului profund, din autenticitatea, adâncimea și sinceritatea, din caracterul vital, nu convențional, ale trăirii, precum și, evident, din măiestria stilistică, din armonia gândului și a cuvântului.

Așadar, competența este, oarecum, dată. Urmează a se constata performanța. Interesant e faptul că, în plan ontologic și chiar hermeneutic, competența și performanța, în situația analizată, par a fi coextensive și concomitente.

Altfel spus, acest proiect de lectură, la care ne încumetăm acum, este, totodată, o descriere a poeziei religioase.

x

Cadrul tematic, ideatic și vizionar include *patru entități*: eu (identitate), lume (istorie; desfășurarea umanității în timp, și chiar în spațiu), Dumnezeu (eternitate), text - acesta din urmă (textul) fiind rezultanta exprimată a interacțiunii primelor trei.

Textul (volumul, poezia) este chiar țesătura de relații stabilite între *actanții marii drame* cosmice: eu (ființă) – lume (istorie) – Dumnezeu (veșnicie și ființă în sens absolut: ebr. *Ehyeh Asher Ehyeh*, lat. *Ego sum qui sum* „Eu sunt Cel ce sunt”, *Exodul* 3, 14). Pe de altă parte, se știe prea bine și se acceptă cvasi - unanim că un poet adevărat, un artist, în genere, „se inspiră” din realitate, nu din ideologii. Or, realitatea nu se confundă cu aparența, cu imanența. Ce anume (mai exact: Cine) este realitatea, sub-stanța tuturor lucrurilor, ne spune același enunț din *Exodul*, pe care ne îngăduim a-l cita, de data aceasta, spre edificare, în grecește: *Ego eîmi ho on* („Eu sunt Cel ce sunt”; să se observe gr. *on* „ființă”, suport pentru derivatul *ontologie* „teorie asupra a ceea ce există”, „știința ființei în sine”). Se poate adăuga un enunț din *Coloseni* 2, anume versetul 17, pe care îl reproducem, mai întâi, după câteva ediții franțuzești și englezești: „Tout cela n'est que l'ombre des choses à venir, mais la réalité, c'est le corps du Christ” (*La Bible de Jérusalem*); „car ces choses sont une ombre des choses à venir, mais la réalité relève du Christ” (*Les Saintes Ecritures*); „These are a shadow of the things that were to come; the reality, however, is found in Christ” (*The Holy Bible*, New International Version); „These are only a shadow of what is to come; but the substance belongs to Christ” (*The Holy Bible*, Revised Standard Version). Textul românesc, în versiunea Bartolomeu Valeriu Anania, sună astfel: „ele sunt o umbră a celor viitoare, dar trupul e al lui Hristos”, cu o notă infrapaginală: „Trupul: realitatea; substanța (în opoziție cu umbra)”.

Subscriem, deci, cu toată convingerea, la o afirmație precum următoarea: „În afară de Dumnezeu nu poate nici să existe, nici să fie concepută o altă substanță” (Spinoza, prop. XIV).

Se vede limpede, în aceste împrejurări, miza elanului liric de factură spiritual-mistică, rezonând, pe întregul parcurs, din marile culmi ale acestui tip de creație, până în palierele mai joase, mai domoale, ale enunțurilor religioase propriu-zise („...le culte

de la douleur, le christianisme, contient le vrai secret du passage de l'homme sur la terre" – Madame de Staël).

X

Așa stând lucrurile, vom înțelege că poezia mistico-religioasă (cea demnă de acest nume) este definită, în plan interpretativ, de două noțiuni, de două categorii hermeneutice: pe de o parte, *complexitatea*; pe de altă parte, *profunzimea*. Complexitatea și profunzimea, deseori considerate, în mod eronat, echivalente, sunt, în fapt, complet diferite una de cealaltă. Complexitatea se referă la orizontalitate, la extindere în suprafață, în sintagmă, are în vedere alteritatea. Profunzimea se referă la verticalitate, la extindere în adâncime, în paradigmă, are în vedere identitatea.

Or, spre a descifra structura complexă a orizontalității și structura profundă, abisală, a verticalității, va trebui să recurgem la o *suită de lecturi*, ordonate succesiv, în trepte, în scară, fiecare dezvăluind un nivel, un orizont semantic, un strat de înțelesuri, o posibilitate de analiză a realității, un limbaj. Fiecare dintre ele exprimă o anumită *substanță* și se desfășoară într-un amplu evantai de *teme și motive*.

X

Prima este *lectura biblică*, având, drept substanță, suportul scripturistic, identificat în onomastică, în diverse paralelisme, în similitudini, citate, concordanțe. Există modele tutelare: *Psalmii*, *Pildele*, *Apocalipsa*, *Cântarea Cântărilor*, *Ecclesiastul*, *Proorocii*, *parabolele evanghelice* etc. Un cititor ipotetic se poate opri aici, satisfăcut de evidența surselor. Un altul, însă, se simte îndemnat a înainta spre un nivel încă mai elaborat al mesajului. Și, avansând, va descoperi că lecturi biblice îi urmează *lectura etică*. Substanța acesteia este *Legea*. Cât despre teme și motive, enumerăm doar câteva: Intervenția lui Dumnezeu în istorie; Ideea de păcat; Relația conflictuală dintre păcat și curăție; Lupta dintre carne și duh; Seturile de interdicții și de îngăduințe; Drama omului firesc ș.a..

Este foarte interesant de observat și de reținut că, la fiecare nivel, apar, ca un corolar, anume motive particulare, care asigură trecerea spre nivelul următor. Ele evocă șansa, dezideratul, ținta și reprezintă, în plan strict textual, *elementul de autopropulsare*, indispensabil dinamicii semantice. În cazul lecturii etice, aceste elemente de autopropulsare sunt oferite de motivele ce configurează comportamentul creștinului, ce evocă omul ideal și lumea ideală din punct de vedere etic.

În consecință, asistăm la schițarea unui nou pas, organic, logic determinat, orientat, dinspre Lege, către cronotopul ce s-ar cuveni s-o încorporeze, orientat, mai exact, spre mulțimea umană, cu timpul și spațiul ei. Deținând Legea, cunoscându-i preceptele, urmându-i îndreptările, *umanitatea ar trebui să înceteze a fi haotică și să se preschimbe într-o comunitate organizată spiritual*, cu atât mai stabilă, cu cât ordinea nu este exterioară, impusă, străină și constrângătoare, în raport cu eul, ci ea răspunde necesităților spirituale constitutive, vitale, înnăscute, ale fiecărui individ, mai mult, răspunde și intereselor sale vremelnice, nu doar celor metafizice. Din nefericire, acum intervin căderile și dezamăgirea.

La cel de al treilea nivel, se află, aşadar, *lectura social-istorică*, cea mai dramatică dintre toate. Substanţa ei poate fi definită foarte exact recurgându-se la numele pe care-l poartă îngerul adâncului, îngerul nimicitor, *Abaddon* (*Apocalipsa* 9, 11). Ea descoperă *tabloul lumii reale şi al omului real*, vehiculând, spre a-l zugrăvi, teme şi motive precum: Dezastrul; Prăbuşirea; Falimentul omului şi al istoriei sale; Eroziunea spaţiului; Moartea treptată a timpului; Ravagiile păcatului; Agonia conştiinţei etc. Pentru a lămuri lucrurile, mai cu seamă în ce priveşte domeniul mentalităţilor contemporane, ni se pare potrivit a porni de la spusele Sfântului Apostol Pavel, din *1Corinteni* 1, 22 – 24: „Şi’n timp ce Iudeii cer semne şi Elinii caută înţelepciune, noi Îl propovăduim pe Hristos-Cel-Răstignit...Hristos-Puterea-lui-Dumnezeu-şi-Înţelepciunea-lui-Dumnezeu”. Sunt evidenţiate aici cele trei căi prin care conştiinţa recuperează misterul: semnul (miracolul), înţelepciunea (raţiunea), Hristos (credinţa). Or, omul vremurilor moderne, în anume ipostaze ale sale, refuză, spontan, şi miracolul, şi înţelepciunea, şi credinţa, alegând, drept unică lege a (supra)vieţuirii, instinctualitatea, asociată, eventual, cu gândirea mărunţă, adaptativă, şi corelată cu un mister difuz şi cu o totală confuzie lăuntrică.

Aşa se face că, pe locul gol, lăsat în conştiinţe de diversele tipuri de ateism, se insinuează şi se instaurează, treptat, printr-o palingeneză sui-generis, mentalităţile păgâne. *Emergenţa păgânismului* primar, primitiv (nici măcar a celui „înţelept”, „clasic”, greco-roman, care era elaborat, subtil, care deţinea un panteon sui-generis), este un fenomen de necontestat, în lumea de azi, şi constituie un amplu spaţiu de explorare pentru poetul (pentru scriitorul) cu vocaţie mistică.

În plus, emergenţa păgânismului, această rătăcire, acest delir, această tragică alienare, generează *demenţă* (nu neapărat în sens patologic), ştiut fiind că, mai devreme sau mai târziu, omul, ce se încăpăţânează să trăiască departe de Dumnezeu, omul de-spiritualizat, în genere, îşi pierde minţile, înnebuneşte. Încă Gustave Flaubert vorbea, în *L’Education sentimentale*, de „la démente universelle”.

Idolatria (fie şi neconştientizată) şi *demenţa* – iată temele ce întregesc lectura social – istorică.

Identificăm şi aici, în zonele sumbre ale acestei lecturi, mecanismele autopropulsării textuale, altfel spus: teme ce fac posibilă ieşirea din coşmarul realităţii imediate. Acestea sunt: Jertfa răscumpărătoare; Iisus pe cruce.

Trecerea spre cel de al patrulea nivel, cel al *lecturii spirituale*, se face, deci, ca şi în etapele anterioare, firesc şi necesar. Ne aflăm, aici, pe un palier istoric şi post-istoric, substanţa fiind Treimea, iar temele decurgând din destinul omului duhovnicesc: credinţa, dragostea, splendoarea nădejdi în mântuire. Centrul, izvorul iradiant, al lecturii spirituale este Iisus în slavă.

Evident, aşa cum anticipam, acest nucleu complex şi dens de sensuri se cuvine comunicat în coordonatele specifice limbajului artistic. De fapt, toate celelalte lecturi se realizează, implicit, prin grila estetică, prin *lectura estetică*, cel de al cincilea tip de contact cu opera mistico-religioasă.

Lectura estetică are în vedere, ca substanţă, prezenţa textului în spaţiul artistic, urmărind eficienţa limbajului, a comunicării, diversele niveluri de organizare a discursului. Simplificând, reţinem, dincolo de ceea ce este inefabil şi, în fond, inanalizabil, straturile retorice consacrate şi care nu pot fi ignorate într-o cercetare

profesionistă: Prozodia (rimă, ritm, măsură, strofă), Imaginea (metafora, comparația, epitetul), Sintaxa poetică. Interesează, de asemenea, lexicul și frazarea, construcția de ansamblu a enunțului, compoziția, tectonica.

O lucrare literară trebuie să înceapă convingător, să se încheie convingător și să conțină, în țesătura ei, amintitele elemente de autopropulsare.

X

Toate aceste tipuri de lectură, perfect îndreptățite și valide, vorbesc, într-adevăr, despre complexitate și o atestă. Ce se întâmplă, însă, cu profunzimea, de care pomeneam la începutul acestor șiruri? Într-adevăr, ne întrebăm, cum reacționează eul, individul, ființa umană, în fața lumii și a misterului? Eul, singur, în fața infinitului și a morții?

Ajungem, astfel, la *lectura existențială*, lectură puternic tensionată, rezultând din parcurgerea, în mare, a trei trepte epistemologice, pe care le reamintim: cunoașterea senzorială (sensibilă), cea care relevă diversitatea și plasticitatea aparenței și care – aidoma cunoașterii raționale (inductive sau deductive) – este durativă; cunoașterea intuitivă, cea care relevă, în ultimă instanță, neantul, generează, în plan subiectiv, angoasa și se manifestă instantaneu; cunoașterea prin revelație, instantanee și ea, cea căreia i se descoperă Realitatea divină și are, drept corolar, iluminarea.

Trebuie reținut, deci, că intuiția și, mai cu seamă, revelația dejoacă ceea ce am putea numi *farsa ontologică*, adică pretenția imanenței, a ambianței, a aparenței, de a fi realitate. Ele trec dincolo de acest vâl, îi recunosc și farmecul (eventual, mizeria), dar și nimicnicia, căutând și, cât privește revelația, chiar găsind *ceea ce este*. Și încă ceva: nici intuiția, nici revelația (și, implicit, nici aportul lor cognitiv) nu se află sub controlul voinței subiective, ele nu depind de buna intenție, de orgoliul, de ambiția sau de stăruința eului. Intuiția și revelația sunt *date*, țin de har, de dar, de chemare (chiar în sens biblic). Tocmai de aceea, ele sunt completamente străine de trufie, de exacerbarile ridicole ale egoului, de infatuările demiurgice ale sârmanului om de pământ (*ha' adham*).

Poetul mistic parcurge toate aceste trepte. „Inițierea” sa pornește de la euforia (sau disforia) simplă, empirică, a simțurilor (pe care nu le ignoră, nici nu le alungă, ci le asimilează, le păstrează cu sine și le valorifică în elaborarea propriului limbaj, a idiolectului său artistic), trece prin șocul și prin cutremurarea contactului cu neantul și cu angoasa (șoc și cutremurare, pe care, iarăși, le absoarbe, ca pe niște experiențe inevitabile și definitive) și ajunge la momentul suprem, situat, deopotrivă, în timp și în afara timpului, în spațiu și în afara spațiului, în zona percepției și dincolo de orice percepție și de orice înțelegere, moment însoțit de acel *tremendum* evocat de Rudolf Otto, moment al mult așteptatei, și al mereu surprinzătoarei descoperiri: „Domnul este!” „It is the Lord!” „C'est le Seigneur!” Așa exclamă apostolul Ioan, în capitolul 21, versetul 7, din cea de a patra *Evangelhie*, singurul din cei șapte ucenici care L-a recunoscut pe Iisus, atunci când Acesta li s-a arătat la Marea Tiberiadei. Într-adevăr, din orice punct ai porni și, eventual, pe orice direcție ai lua-o, dacă îți este dat să ajungi suficient de departe, ți se relevă Universul, Universalul, Spiritul.

Pe de altă parte, se poate admite, desigur, că celor trei niveluri de aprehensiune lirică a lumii le corespund trei niveluri diferite în ierarhia axiologică. Una este să te delectezi (sau să te întristezi) scriind, cu măiestrie, poate, dar sub un orizont limitat, autosuficient, despre pârlăie, nori, întâmplări și emoții, desfăcând și refăcând, maniacal, cuvinte; alta este să cuprinzi, în propriul sine, și în propriul text, vidul dindărătului a tot ce oferă simțurile și, firește, dindărătul unor asemenea jocuri; și alta, în fine, să ai șansa de a traversa acest vid în prea-plinul revelației. Ca să nu mai vorbim de capacitatea sintetizării celor trei paliere gnoseologico – estetice: ea este apanajul capodoperei.

X

Prin urmare, substanța lecturii existențiale este *ființa*. Identificăm, aici, mari, adesea copleșitoare teme, derivând din explorarea abisului interogativ al lăuntricității: Raporturile eu – lume, eu – Dumnezeu, eu – sine; Conștiința de sine a ființei (altfel spus, *șocul thanatic*, moment esențial, de altfel, în orice biografie); Spaima; Depresia; Angoasa; Iluminarea; Nădejdea mântuirii; Viziunea Împărăției. Și astfel, textul, pornind de la neliniștite căutări în sine și în afara sinelui, de la dureroase incertitudini și de la timide nădejdi, ajunge la fundamentale încredințări – ele însele, deși generatoare de beatitudine, strivitoare și tragice, totuși, fiindcă se încadrează, fatalmente, în datele condiției umane, în statutul ontologic al unei făpturi care, încă de la începuturi, și-a ratat șansa.

Acesta este, într-adevăr, omul: *Ființa care și-a ratat șansa!* De aici derivă întreaga sa suferință. Pe statutul său ontologic, iremediabil conflictual, se întemeiază caracterul insuportabil al vieții („...l'insupportable douceur d'exister” – Jean-Paul Sartre).

Redutabila substanță – angoasa, trăită profund, însă preschimbată în evidența lăuntrică a mântuirii individului ca ființă (mântuire adusă de jertfa hristică, prin har, ca un dar nemeritat, ca un „dar fără plată”: „don de faveur”, „faveur imméritée”, „don gratuit”, „grâce”, „free gift”, gr. *kharisma*, lat. *gratia*; cf. *Romani* 6, 23; *Efesenii* 2, 5 etc.), infuzează întreaga poezie mistico-religioasă, este diseminată în text. Or, așa cum am afirmat anterior, cantitatea de ființă înglobată în operă îi conferă acesteia durabilitate și valoare. După cum armonia și cursivitatea organică dintre complexitate și profunzime, dintre primele cinci lecturi amintite și cea de a șasea, sunt probe convingătoare ale aceleiași valori – în plan uman, spiritual și artistic.

X

Dacă ar fi să extragem din această succintă dezbatere câteva enunțuri concluzive, ne-am opri la următoarele:

1. Substanța poeziei mistico-religioase este angoasa depășită spre conștiința de sine a ființei salvate;
2. Arhitema poeziei mistico-religioase este crepusculul anunțat și inevitabil („sfârșitul lumii”, sau, mai degrabă, „sfârșitul veacului”, ori, chiar, „sfârșitul veacului acestuia”; „la fin du monde”; „l'achèvement d'un système de choses”; „the end of the age”; cf. gr. *synteleia*, lat. *consummatio* „sfârșit comun”; gr. *aionos*, lat. *saeculi*, ebr. *ha' olam* „o anumită lume, o stare de lucruri”), urmat

de instaurarea Împărăției (gr. *basileia ton uranon*, lat. *regnum caelorum*, ebr. *malkhuth shamayim*);

3. Ideea, mesajul poeziei mistico-religioase, este existența întru mântuire;
4. Definiția omului, potrivit perspectivei existențiale propuse de o atare poezie, se cuvine, cred, reținută cu deosebire. Anume, după opinia noastră, *omul este ființă întru mântuire*, nu „ființă (existență) întru moarte” („Dasein – zum – Tode”, Martin Heidegger). „Atitudinea” sa nu are nimic de-a face nici cu pesimismul nici cu optimismul, în înțelesul curent al acestor termeni, fiindcă, pe de o parte, omul duhovnicesc nu speră oricum, în maniera optimiștilor naivi, ci speră *știind*; iar pe de altă parte, spre deosebire de pesimiști, el acceptă că *există* salvare pentru suflet. „În măsura în care pesimismul sistematic se confundă cu ateismul radical, ceea ce nu ezită să cred (doctrina conform căreia nu există sprijin posibil pentru suflet), el poate fi privit ca respingere a unui teism obiectiv sau empiric, după care divinul *există*” (Gabriel Marcel). Exact din acest motiv, *Ecclesiastul*, spre exemplu, împotriva a ceea ce se afirmă în mod curent, și dincolo de tragismul său incontestabil („toate sunt deșertăciune și vânăre de vânt”; „all is vanity and the striving after wind”, „tout est vanité et poursuite du vent”, *Ibidem* 1, 14) , nu este un text pesimist, deoarece el proclamă doar deșertăciunea lumii terestre, nu și absurditatea ei. Atitudinea omului duhovnicesc este (sau ar trebui să fie), deci, *încredințarea* (supraviețuind oricăror nihilisme, dubii, eșecuri, pseudo-evidențe, dezastre). *Încredințarea* se sprijină pe „ființarea”, „substanța”, substanțierea, pe ceea ce se află dedesubtul (gr. *hypostasis*, lat. *substantia*) lucrurilor (gr. *pragmaton*) nădăjduite, pe „dovada”, proba evidentă, dovedirea (gr. *elegkhos*, lat. *argumentum*) celor nevăzute (Cf. *Epistola către Evrei* 11, 1). Acesta este universul de elecție al misticului (poet sau nu);
5. Filozofia implicită a poeziei mistico-religioase (avem în vedere ceea ce se întâmplă în zilele noastre) este un gen de existențialism creștin, modern ca factură și peren ca substanță.

X

Ar fi o greșeală de neiertat să se trateze cu ușurință un atare domeniu.

*Text publicat, mai întâi, în revista „Banat”, Lugoj, 2/ 2006, și reluat, cu acceptul autorului și al redacției „Banat”, în „Rostirea românească”, Timișoara, 4–5–6/ 2006; „Poezia”, Iași, 2/ 2006; „Orient latin”, Timișoara, 4/ 2006; „Caligraf”, Drobeta Turnu-Severin, septembrie și octombrie, 2006; „Reflex”, Reșița, 7–9/ 2006, „Columna 2000”, Timișoara, nr.27 – 28/ 2006. A fost preluat, de asemenea, în numeroase publicații on-line.

DESPRE CLASICI

RADU STANCA – POETUL

Radu Stanca împărtășește soarta acelor scriitori a căror operă nu frapează, ci convinge. Frumusețea versurilor sale nu ia ochii, provocând un entuziasm grăbit, printr-o superficială noutate; are, însă, avantajul, mult mai prețios, al durabilității. De aceea, „blânda depunere a cântecului” (cum ar spune Blaga) se insinuează treptat în conștiință, dezvăluindu-și, fără grabă, dar ferm, superioara ei simplitate.

Este impresia pe care o trezește și recenta culegere (*Poezii*, Editura Albatros, București, 1973), însoțită de o temeinică prefață, semnată de Ioana Lipovan – Theodorescu.

Atât poeziile lirice, cât și baladele (care îl individualizează în primul rând) ne oferă imaginea unui temperament romantic, fascinat de evul de mijloc. Dar, deși înrâurirea romantismului german este incontestabilă, baladele – profund lirice, ele însele – cultivă un epic simbolic, eroul lor fiind, de cele mai multe ori, poetul însuși. În această detașare conștientă de model rezidă caracterul modern al poemelor lui Radu Stanca. Să ne reamintim *Balada studențească*, al cărei emoționant final răstoarnă, dintr-o dată, perspectiva: „Din noaptea-aceea neagră nu mai știu/ Nimic despre vecinul meu ca scrumul./ Poate-a plecat în zori, de timpuriu,/ Poate-a murit, căutând zadarnic fumul.// Sau poate totul n-a fost decât vis/ Ori vreo halucinație, pe care/ Am încercat-o lâng-un manuscris/ Într-un amurg cu vânt și febră mare”. Sau balada *Un cneaz valah la porțile Sibiului*, unde cneazul ucis de vraja muzicii este un alter-ego al poetului: „Abia mai simt sub cal cum zace stârvul,/ Abia mai văd prin gloată câte-un chip./ Ca de la sine lancea-și pleacă vârful/ Și calmă și-l înfige în nisip...// Nimic să mă deștepte nu mai poate./ Stau în extaz sub puntea de mărgean./ Și nu zăresc cum, tainic, pe la spate,/ Se-apropie de mine un dușman”.

Burgul, cavalerii, sulilele, turnul etc. nu trebuie să ne înșele: nu sunt, în majoritatea cazurilor, decât recuzită, imanență textuală, aparență, decor. Simbolul central al poeziei lui Radu Stanca este *focul*, prezent aproape în fiecare secvență importantă. Poetul a avut o profundă intuiție a dramei fundamentale: rezistența luminii la întuneric (G. Călinescu). Deși aduce (asemenea lui Novalis) elogiul – intermitente – nopții, Radu Stanca își îndreaptă, totuși, spre soare și avântul, și – mai ales –

regretele: „Eu n-am avut ca alte plante soare/ Și am crescut stingher pe-o stâncă dură./ De-aceea seva mea e-o băătură/ Ce-o pot gusta doar gurile amare”.

În *Lamentația Ioanei d'Arc pe rug*, focul este văzut ca principiu viril și, totodată, - în linia lui Heraclit – sinteză finală a contrariilor. Din acest unghi, nu numai viața, ci și moartea este o neîntreruptă ardere: „Aceasta-i vina mea: că n-am lăsat,/ Cu gând ascuns, feciori în preajma porții./ Și-acum, când prima dată un bărbat/ Mă strânge-n brațe, sunt sortită morții...// Dar flăcările crește-vor mereu,/ Crește-va mult și strania orgie./ Și, în curând, flămând, iubitul meu,/ Întâiul meu iubit, fără să știe,// Mă va cuprinde-atât de mult în el/ Încât nu va putea să mai despartă/ De trupul lui pe-al meu – și-n alb inel/ Mă va iubi fum zvelt și ceață moartă”.

Ar mai trebui menționat aici și *Testament*. De data aceasta, poetul îi lasă fiului îndatorirea de a arde pentru amândoi, de vreme ce propria-i stea se va stinge prematur.

Este demn de interes, poate, să se observe că, aidoma lui Blaga, Radu Stanca își angajează elanul poetic în două direcții: spre evul mediu, pe de o parte, și, pe de altă parte, spre antichitatea clasică (e adevărat, mult mai palid reprezentată). Astfel, *Lamentația lui Lactanțiu pentru iubita sa*, cu modulații apropiate de cele ale poemelor vechi, se desprinde net de celelalte piese, printr-o imagistică temperată, printr-un senzualism teatral, printr-un anumit gen de frivolitate elenistică. Poetului nu-i erau, fără îndoială, străine implicațiile obscure ale numerelor: cifra șapte, de pildă, cea mai potrivită (după Pitagora) să cuprindă emoțiile transcendente, îi structurează interioritatea: „Văd mâlul de demult cum se depune/ Și apa limpezindu-se treptat/ După ce trece, cu vâltori nebune,/ De șapte pietre-n care-am sângerat”.

Coșmarul medieval, cu tentă expresionistă, din *Regele visător* și parnasianismul din *Trubadurul mincinos* se întemeiază pe același gust al excesivului, pe o sensibilitate rafinată, baroc-decadentă, ușor maladivă. Nu ne surprinde, așadar, estetismul copleșitor din *De-aș fi rege*, o adevărată orgie de gesturi gratuite: „De-aș fi rege-aș duce-o tot în chefuri/ Și-aș întinde-ospețe noaptea toată,/ Dar pe cei cu care-aș face-o lată/ I-aș ucide-a doua zi în beciuri...// Mi-aș vopsi picioarele cu roșu,/ Și-aș iubi bomboanele și danțul,/ Seara aș ieși, plimbând cu lanțul,/ Când ogarul verde, când cocoșul...// Și din țara mea și-a frumuseții/ Tuturor le-aș face câte-o parte,/ Încât veacuri multe după moarte/ M-ar cânta tâlharii și poeții”.

Moartea devine, cu timpul, un fel de metaforă cadru, o prezență sumbră, dar lipsită de teroare. În *Buffalo Bill*, poetul închipuie o vânătoare a timpului, „domnul pe care nici o vamă/ Nu l-a putut vreodată întoarce înapoi”, în *Vizita* întâlnirea nocturnă cu moartea are un aer ritual, acceptat cu o înfrigurare calmă: „De la un timp mă vizitează moartea/ Aproape zilnic la căderea serii,/ Mi-apare-n prag, ministru al tăcerii,/ Și-mi ia din mâini, încet, cu grijă, cartea...// Și stăm așa de fiecare dată/ Până târziu, la ore matinale,/ Doi cunoscuți ce pun tăcuți la cale,/ În taină, o afacere-nsemnată”.

Nimic morbid în atare lamentații. Totul se convertește în armonii sonore. Muzicalitatea de fond și acordurile exterioare ale versurilor lui Radu Stanca se unesc, adesea, în fericite orații orifice. Asonanțele – frecvente -, departe de a stânjeni lectura, o relansează, căci rup monotonia prozodică, fără, însă, a știrbi coeziunea de ansamblu a tonurilor.

Poezia, atât de clară, la prima vedere, a lui Radu Stanca ascunde, în fond, o ambiguitate extremă. Simbolul arhetipal al *focului*, în paralel cu atracția exercitată de *noapte*, obligă imaginația să plutească în cele mai poetice incertitudini.

Evident, nu tot ce a scris se află la aceeași înălțime. Dar o antologie a liricii românești ar putea reține, oricând, după opinia noastră, 10 – 15 titluri, ceea ce, într-un asemenea context și în perspectiva timpului, este imens. Personalitate complexă, Radu Stanca se numără printre acei poeți a căror umbră crește după moarte.

De altfel, arhitectura poeziei sale (și a operei sale dramatice) este, din câte credem, chiar thanatofilia.

Orizont, 31/1973

URMUZ ȘI REALISMUL PSIHOLOGIC

Opera lui Urmuz, atât de redusă, ca întindere, este uimitor de densă și de variată. Cele opt piese în proză (antiproze?) pot fi clasificate în diferite chipuri, întotdeauna cu deplină îndreptățire. Iată, spre exemplu, o primă taxonomie: I. *Pâlnia și Stamate*; II. *Ismail și Turnavitu*; *Cotadi și Dragomir*; *Algazy și Grummer*; *Emil Gayk*; III. *Plecarea în străinătate*; *După furtună*; IV. *Fuchsiada*.

Fiecare dintre aceste clase reprezintă *osificarea parodică* a unei specii literare consacrate: romanul realist de familie; „caracterele” clasice; romanul eroic și de călătorii; romanul sentimental etc. Dar nu numai atât. Scrierile lui Urmuz nu sunt doar niște *antiproze*. Ele se impun, totodată, și ca veritabile *proze*, definiții artistice pozitive, cu o lume aparte – grotescă, absurdă, fantastică, neverosimilă din unghi ontologic, dar esteticeste viabilă și convingătoare. Ele fac posibilă o lectură complexă, plurală, în care accepțiunea polemică, meta-artistică, este o componentă ca oricare alta.

În ce ne privește, socotim ca strat profund, ca genotext al acestei creații, *comportamentul oniric* și, ca temă centrală, *erosul*. Fenotextul trimite, într-adevăr, prin toată alcătuirea sa, la *vis* (la *coșmar*), în ciuda unei exacte (exasperant de exacte) mecanici textuale (sau, mai curând, și prin această mecanică). Să se vadă stereotipia *lexiilor* (Barthes), a secvențelor, cu deosebire în „caractere”: 1. *Expozițiunea afirmativă*: „Ismail este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește astăzi cu foarte mare greutate”; 2. *Expozițiunea negativă*: „Ismail nu umblă niciodată singur”; 3. *Enunțarea preferinței*: „...cea mai mare plăcere a lui este să se îmbrace cu o rochie de gală”; 4. *Apariția partenerului*; 5. *Bifurcația*: „Într-una din zile, Stamate...”; 6. *Drama*; 7. *Sfârșitul eroului* (de obicei, prin autoviolență).

În esență, traseul epic global pornește de la autoerotismul angelic, ingenuu (*Fuchs*), traversează o inițiere traumatizantă (același *Fuchs*), o stupefiantă dezamăgire (*Stamate*), pentru a ajunge, în fine, la amintita autoviolență. Acesta e circuitul fatal ce

i se oferă arhetipului urmuzian. Individul, o dată ieșit din spațiul protector al matricei, este livrat, fără menajamente, infernului lăuntric. De aceea, piesa-emblemă are în centru tocmai figurarea unui asemenea spațiu matriceal: *apartamentul* lui *Stamate* propune o evidentă topografie genitală. O dovedește, în replică, *pâlnia* însăși (partenera eroului), asemănătoare locuinței acestuia. Așezate în paralel, *pâlnia* și *tubul de comunicație* al matricei (al apartamentului) trădează conflictul (confuzia?) dintre *matern*, *matrimonial* și *erotic*.

La fel de interesantă este geneza onirică a eroilor. Și, firește, constituția lor. Personajele apar fie prin *metonimie* (*deplasare*): *mătura* (soția), *urechea*, *nasul*; fie prin *metaforă* (*condensare*): *Algazy*, *Cotadi*, *Dragomir*, *Fuchs*, *Ismail* (realități textuale compozite, stranii, amalgamate).

Un loc aparte ocupă sinteza sui-generis dintre *metonimie* (eventual *sinecdocă*) și *metaforă*, evocând, pe de o parte, masculinitatea: *ciocul* și *a ciuguli*; pe de alta, feminitatea: *găina*, *foca*, *pâlnia*, *grătarul* („Deșurupat, grătarul îi servea să rezolve orice probleme mai grele, referitoare la curățirea și liniștea casei”), poate chiar *cripta*. Aceste combinații nu sunt nici întâmplătoare, nici bufone. Ele reflectă cu precizie tema: un eros dezorientat, anarhic, un eros tiranic și fără țintă (cu țintă pierdută), un eros perceput în cea mai obscură din tresăririle sale: confruntarea dintre impulsul neselectiv, inconștient și reținerea lucidă.

Toate prozele se referă, într-adevăr, la tribulațiile amoroase ale unui *cuplu*. Fiindcă celebrele cupluri *Ismail și Turnavitu*, *Cotadi și Dragomir*, *Algazy și Grummer* nu sunt mai puțin erotice decât celelalte. Ba chiar s-ar putea susține că ele reprezintă adevăratul erotism urmuzian. Oricum, *Ismail* poartă *rochie*, e un hermafrodit (un travestit?), o caricatură a androgenului (are și *favoriți*); *Cotadi* este prevăzut cu *pâlnie* și cu un *capac de pian* (*pianul*, *apartamentul*, *lobul urechii*, *borcanul* simbolizează spațiul uterin); *Algazy* are un *grătar* „înșurubat sub bărbie”. Toți aceștia deconspiră o sexualitate dublă, ambiguă. În schimb, *Turnavitu*, *Dragomir* și *Grummer* corporalizează principiul masculin. Ei sunt agresivi, lovesc, violentează, ei sunt, de fapt, mesagerii nesofisticați ai instinctului erotic. Ceilalți oglindesc duplicitatea perfidă a aceluiași instinct. Într-un plan mai adânc, nici nu e vorba de cupluri. Perechile lui *Urmuz* rămân doar expresia unei aparente scindări a eului. Mai exact, *Turnavitu*, *Grummer* etc. sunt un alter-ego brutal, sunt dușmanul lăuntric. Mașinațiile lor schimbă brusc destinul eroului și îl împing către moarte. Eul urmuzian, mereu identic sieși, e o monadă tragică, rotunjită cu disperare din propriile-i conflicte. Vocile potrivnice, forțele potrivnice proiectează un eros derizoriu, dezamăgitor, zadarnic, un joc absurd, o simplă agresiune (Balotă), de vreme ce nu e în stare să vindece nostalgia calmului prenatal (acesta însuși ironizat cu amărăciune). În cele din urmă, „neputând suporta o atare umilință”, „scârbit de oameni ca și de zei, de amor ca și de Muze...”, eroul mai privește o dată „Kosmosul cu ironie și indulgență” și dispare, apoi, prin proprie voință, „în infinitul mic”, „în mijlocul naturii mărețe și nemărginite”. Un drum care duce de la autarhia erotică la autodistrugere...Pagini bizare? S-ar putea. Pagini adevărate, desigur.

ALEXANDRU PHILIPPIDE

Ni se pare utilă (metodologic vorbind), atunci când tentăm analiza unui text literar, distincția între ceea ce exprimă și ceea ce, de fapt, semnifică el. Există texte ce exprimă intens și semnifică disimulat, după cum, invers, există altele ce semnifică vehement (și la vedere), disimulându-și (restrângându-și) expresia.

Poezia lui Alexandru Philippide aparține primei categorii. Ea exprimă energic, multiplu, chiar redundant, semnificând viguros, e drept, dar cu discreție. Cu o atât de elaborată discreție, încât curiozitatea critică a izbutit rareori să străbată dincolo de ecranul discursului. Și atunci, anecdotica (aparența, recuzita) a fost luată drept esență, mecanismele exterioare ale poemului fiind confundate cu procesul semantic pe care ele îl înscenează. O atare procedură se justifică numai atunci când enunțul este lipsit de profunzime, când *semnificantul* și *semnificatul* rămân, realmente, inseparabile. Or, în cazul de față, însuși caracterul contradictoriu al încadrărilor (al tipologiei stilistico-estetice: romantic, clasic, baroc) atrage atenția asupra labilității semnului, asupra naturii sale problematice, asupra *distanței* dintre cele două laturi ale sale. Iar această distanță, acest interval, este spațiul de perpetuă geneză a sensului, e teritoriul *semiozei* (concretizate, solidificate, în stratul perceptibil al expresiei: „Car seul le sens éclaire et produit les paroles” – André Maurois).

Plasându-ne în această perspectivă analitică și reducând multitudinea evenimentelor la modelul lor generativ, obținem, ca arhi-fenomen, *călătoria*. Acesta este subiectul – matrice: o călătorie – orientată, firește, spre un *țel* (să se vadă *Îndemn la drum*, *Ceasul greu*, *Declamație*, *Tainicul țel*, *Călătorie și popas* etc. etc.). Vom adăuga, numaidecât, că, în timp ce deplasarea ca atare (*drumul* – termen dominant) este, în genere, tensionată, chiar disforică, *țelul* (locul ce trebuie atins) este agreabil, dezirabil (*locus amoenus*): „...De la un timp, aceste răsucite/ Și încurcate scări se deznodară,/ Și-acum, în largul zării descâlcite,/ Văzui deodat-un cer înalt de vară.//Ostenitoarea mea călătorie/ Se preschimbă-n tihnă și splendoare,/ Și-am chiuit atunci de bucurie,/ Slăvind acest azur de sărbătoare” (*Tainicul țel*). Pe de altă parte, ontologia acestui mirific punct de sosire se dovedește, într-un fel sau altul, thanatică. Avem a face cu un ținut de dincolo de viață (de prezentul existenței), desemnat (alegoric, metaforic) fie prin epoci istorice revolute (antichitatea), fie prin culturi apuse, datate (cea greco-latină), fie prin realități liminare, figurând extincția insului: *insula de veșnicie*, *marea clipă fără viitor*, *marginea de noapte a vieții* etc. Așadar, un trecut și un viitor deopotrivă „încheiate”.

Care sunt modalitățile fantasmatică de luare în stăpânire a unui asemenea țel? Mai întâi, *visul* (*reveria*). Apoi, *poezia*. În momentul instaurării acestor subtile limbaje, ambianța însăși „călătorește”, este invadată de o vagă *entropie*, *se destramă* (alt

termen dominant) și precipită în „clipe moarte”, în „clipe efemere”, ca o pulbere fină, ca o cenușă: „La marginea de noapte a vieții m-am oprit.// De multă vreme tot voiam s-ajung/ La țărnițele somnului cel lung!/ Și iată-mă cu sufletu-nnegrit/ De pulberea atâtor clipe moarte...” (*La marginea de noapte a vieții*). Cât despre eu, departe de a întâmpina cu angoasă inevitabilitatea drumului și spectacolul entropiei universale, el este străbătut de o (temperată, dar adâncă) euforie. Aici, Alexandru Philippide se desprinde brusc și categoric de disperarea existențialistă, de sterilitatea devastatoare a angoasei. Tema poeziei sale, elementul, substanța, ce umple distanța dintre semnificant și semnificat, produsul delicat și continuu al dinamicii textuale, este, dimpotrivă, *euthanasia*: „Cândva la Stix m-am scoborât și eu/ Dar nu cu-ndurerare ca Orfeu/ Când a-ncercat din neguri să ridice/ Pe luminoasa lui Euridice...” (*Cândva la Stix*). Irigând tacit, latent, enunțurile, ea este deconspirată, adesea, de formulări deziderative. E un joc, o glisare de măști, o devoalare graduală („...je mets un masque sur ma passion, mais d'un doigt discret (et retors) je désigne ce masque” – Roland Barthes): „La marginea de noapte a vieții m-am oprit.// De multă vreme tot voiam s-ajung/ La țărnițele somnului cel lung!” (*La marginea de noapte a vieții*); sau: „Și totuși tare-aș fi dorit să știu/ Povestea țărniței pustii...” (*Râul fără poduri*); și încă: „Voiam să merg să-ntâmpin pe vechii semizei/ Învingători de hidre veninoase,/ Săgetători și Herculi și Persei/ Pe care omenirea în rătăcirea ei/ De multă vreme nu-i mai cercetase” (*Întâmplare în azur*) etc.

Euthanasia este componentul vital al poeziei lui Alexandru Philippide, component ce apelează – pentru a se manifesta – și la convenția *visului* (s-ar putea vorbi de o hypnopedie sui-generis: „Ades un vâl subțire de somn mă mai desparte/ De vis (de moarte?)...” (*Aud o ușă*), și la aceea a *vârstei clasice*, și la *oxymoronul* baroc (echivalente ale abandonului, ale retractilității). Dar *vehicolul euthanatic* privilegiat rămâne *poezia*: „M-atârni de tine, Poezie,/ Ca un copil de poala mumii,/ Să trec cu tine puntea humii/ Spre insula de veșnicie,/ La capătul de dincolo al lumii...” (*M-atârni de tine, poezie*). Grație acesteia, eul gustă (anticipându-le, reiterându-le, la nesfârșit) deliciile îndepărtatei insule: „Călătorind odată prin Vergil/ Am poposit la vrednicul Evandru./ Acoperișul lui umil/ Se deslușea din tufe de dafini și oleandru.../ La ușă hămăia un cățelandru,/ Un fum sărac pe creastă se subția tiptil.//...El mă luă de braț, domol mă duse/ Pe prispa cu perdele de iederă și-mi spuse:/ Știam că, hoinărind din vers în vers,/ Ai să sosești la mine din vremea ta târzie./ Nu cred că ești prea ostent de mers,/ Că drumul l-ai făcut prin poezie...” (*Călătorie și popas*).

Poezia și *visul* sunt forțe entropice cu caracter existențial. Li se alătură, în frontul procedeelelor, o energie de natură pur textuală: *tropofobia* (chiar *tropomahia*), evitarea (anularea) sistematică a imaginilor (nu doar a celor factice), evitare pe care, e adevărat, autorul mai degrabă a teoretizat-o decât a practicat-o. Și aceasta, fiindcă imaginile sunt veritabile solidificări ale fluxului, obstacole pe traseul călătoriei. În fine, o forță cosmică – *vântul* – , fluid dezordonat, ce relevă doar inconsistențe, corporalizări trecătoare (*Apus de toamnă*, *Vânt* etc.). Ne întrebăm, totuși, dacă nu cumva, sub aparențele cvasi-decorative ale acestei blânde stihii, nu palpită o sugestie măcar din sensul dublu al ebr. ruah și al grc. pneuma: „vânt”, dar și „duh”.

Coerența strânsă, organică, a tuturor acestor entități are, în plan artistic, rezultatul cunoscut: Alexandru Philippide este unul din cei mai originali și mai temeinici poeți

ai literaturii române. Recuperarea estetică a euthanasiei și entropiei se impune lecturii și se imprimă în conștiință. Căci intensitatea procesului de semnificare este stabilă. Autenticitatea creației sale face din scriitor (din orice scriitor) o redutabilă forță anti-entropică.

Orizont 22/1987

ION PILLAT

Principiul generator și dinamizant al poeziei lui Ion Pillat este *calofilia*. Ea mijlocește constituirea textului, ea este, în mod specific, deopotrivă, spațiul convenționalității semnului și al motivării sale. Declanșatoare a semiozei, *calofilia* trebuie înțeleasă, însă, în cazul de față, în afara oricărei conotații peiorative. Căci *frumosul*, așa cum intervine el în geneza lirismului pillatian, nu este, neapărat, o categorie estetică, ci, mai curând, o categorie ontologică. El (*frumosul*) desemnează *condiția de existență* a peisajului și, totodată, *aspirația de existență* a eului.

Procesul semnificării, transcris în numeroase piese emblematice (*Închinare*, *Spre Izvorani*, *Parcul Goleștilor*, *Străinul*, *Timpul*, *Acuarelă*, *Floarea din fereastră* etc.), angajează, firește, un semnificant, un semnificat și conștiința ce le surprinde și le declară inerența: „Te-aplecă mirat, străine, pe-amurg ca pe o ramă/ Ce-ar străluci din umbra muzeului pustiu” (*Străinul*); sau: „Se depărtă priveliștea nălucilor;/ Se făcu mică...mică – așa cum/ Ai fi privit-o la ,panopticum’,/ Sau încrustată-n tine, în rama anilor” (*Timpul*).

Semnificantul este chiar *priveliștea* – căreia i se ignoră, deliberat sau instinctiv, caracterul referențial (a cărei referențialitate masivă este pusă între paranteze). *Semnificatul* este *tabloul (pictura)* – pentru care peisajul concret rămâne un simplu vehicul material, o substanță intens perceptibilă și avertizatoare. Iar circumstanțele *semnificanței* sunt cuprinse în ceea ce am putea numi *situația de contemplare*: „Pe bancă, sub castanul din vie, te așază,/ Străine, ce venit-ai priveliștea s-o vezi” (*Străinul*); la fel: „Deschide poarta. Intră. Șezi la masă - // Când seara dă de ramuri să se prindă/ Și luna-și lasă razele pieziș,/ Ți-oi dăruî priveliștea din tindă” (*Cină*) etc.

Uneori, decorativ, însă și retoric, locul tabloului este luat de *carte*: „Prin pânzele luminii zări-voi de departe/ Și Argeșul și lunca deschisă ca o carte,// În care – slove negre – un cârd răzleț de oi/ Înșiră versuri simple la margini de zăvoi” (*Florar*). Dar și aici decisivă rămâne prelucrarea *plastică* a ambianței naturale (cf. și coincidența impresiilor grafice și coloristice din „Priveliște menită să-mi fie o psaltire” – *Închinare*).

Calofilia, deci, susține convenționalitatea mecanismului, în genere, și, de asemenea, în fiecare împrejurare particulară, în fiecare moment, motivarea sintezei. Actul semnificării inversează procedura consacrată, căci: *peisajul reproduce tabloul de gen pe care el însuși – în principiu – l-a generat cândva*. Este o stranie și fascinantă himeră, este, de fapt, o *utopie*: „Și iată-mă ca unul ce-ar răsfoi imagini/ Dintr-o călătorie pe jumătate vis” (*Parcul Goleștilor*); sau: „Și-aș fi crezut că totu-i zugrăvit/ Și că privesc, copil, o stampă veche” (*Mănăstire*).

Dar Ion Pillat este un poet prea înzestrat pentru a nu sesiza stereotipia anulatoare a acestei utopii (oricâte descripții, oricâte pasteluri izbutite, sensibile, ar prilejui ea). Dimpotrivă, insistența pe *neclintirea semnului natural* („Priveliște rămasă aceeași ca o stâncă/ Domnind pe risipirea atâtor zeci de ani” – *Adio la Florica*), emfaza acestuia ne fac să bănuim, undeva, în suprafețele textului, în textura *luminii*, o contrapondere la fel de compactă. Și ea există, într-adevăr.

Utopia imuabilului paralelism *peisaj – tablou* e contrazisă violent de *atopia* individului: „L’atopie est supérieure à l’utopie” – Roland Barthes. Fiindcă, dacă *situația de contemplare* relevă mereu un semn natural stabil, în cazul insului, semnul (sinteza între aspect – imagine – și ființă) este incert, fluctuant, lipsit de consistență în ambele-i laturi. Pe de o parte, individul vizibil e schimbător, e multiplu, e o înlănțuire de identități (bunic – tată – fiu – nepot; bunică – mamă – fiică – soție etc.), o înșiruire de contururi, care opun *fixității spațiale a priveliștii* (eventual, ciclicității ei) o derulare de *esență temporală* (marcată de rectilinearitate). Activat de *amintire* (veritabil fundal al tabloului), timpul dinamizează și îmbogățește spațiul. Să se vadă: *Odihna tatii, Aici sosi pe vremuri, Căprioara de porțelan, A doua elegie* etc. etc. Pe de altă parte, aceste aparențe maschează și revelează, concomitent, un *abis semantic*, un gol, o incertitudine, o repetată interogație, ce rămâne fără nici un răspuns: „Ce căutăm noi aici?/ Anii pierduți sau obrazul/ Nostru de-atunci? Licurici,/ Stele sclipind pe oglinzi uitate cu iazul.// Fugi, nu privi în adânc/ Vraja de vremuri cernute.// Timpul de-l prinzi de oblânc,/ Fața lui albă te vrea din apele mute” (*Umbre pe iaz*).

Plenitudinea materială a mediului se asociază deci acestei vacuități interogative, care – contemplându-se în *oglină* („Locurile îl oglindesc pe poet, îi aduc în față vârstele de altădată, ecurile lor, așa cum, în versurile de mai târziu, o vor face interioarele” – Cornel Ungureanu), într-o învechită *fotografie*, în *iaz*, în *chipul fiului* etc. – tot atâtea rame fictive -, nu constată decât o succesiune vertiginoasă de linii în continuă degradare (cf., alături de titlurile mai sus citate, *Ochelarii bunicii, Copil de-odinioară, Narcis* etc.).

Situația de contemplare ne apare, în consecință, ca o răspântie, de unde se deschid două perspective interferente: mai întâi, *un peisaj* statornic, imobil, înecat de *lumină*; apoi, o *profunzime*, populată de *umbre*, de *fum*, de siluete tulburi, ce se desprind unele din altele, aidoma unor simulacre. Conștiința – eul contemplator, plasat în această simbolică răspântie – se sprijină pe soliditatea, pe recurența liniștitoare a fenomenelor cosmice (fenomene ce reactivează, constant, *priveliștea – tablou*), plutind, simultan, liberă și înspăimântată, în instabilitatea propriei alcătuirii. Iată, așadar, dinamismul caracteristic al hipersemnului, al anthropos-ergon-ului pillatian: *monosemia peisajului explodează în polisemia insului*, unind *lumina* și *umbra*, *forma* și *substanța*, *timpul* și *spațiul*, *arta* și *viața*, *impasibilitatea* și *drama*. Memoria este aceea care animă structurile vitale ale poemelor, atenuând primejdia sclerozei clasicizante și propunând un concept suficient de complex al *frumosului*: „Nu vorbele, tăcerea dă sufletului glas” (*Artă poetică*).

Sesizarea acestei profunzimi mnemonice nu devine pentru Ion Pillat („poet care s-a bucurat cu tristețe” – Aurel Rău) un prilej (și un ferment) de disperare. Nu e un contact angoasant cu neantul. Ea trezește o calmă melancolie, o duiosie îngândurată, izvorâte din înseși claritatea și autenticitatea raporturilor *ins – mediu* și *ins – timp*, din

puritatea descripției și a interogației. Ion Pillat nu este, poate, un „mare” poet. El nu duce până la capăt experiența abisului: se oprește la palierul de unde îi presimte doar acestuia infinitatea. Dar, atât cât există, această experiență e pură și, în esența ei, inalterabilă. Or, cum zicea Gide, „Le mot grand poète ne veut rien dire; c’est être un *pur* poète qui importe...”

Orizont, 26/1987

VASILE ALECSANDRI – PASTELURI

Clasată, abandonată între consacrările definitive, supradeterminate, neproblematică, între amintirile uitate, considerată un teritoriu cu toate misterele dezvăluite, poezia lui Vasile Alecsandri (ne gândim doar la pasteluri acum) așteaptă, răbdătoare, de fiecare dată, ca elanurile succesive ale exegezei să se învechească, să devină tautologice și redundante, să fie, în cele din urmă, asimilate în structurile încă viabile ale enunțului liric. Căci, cu vremea, într-adevăr, semantismul unui text literar (poetic, în speță) adaugă configurației sale inițiale tot ce s-a spus memorabil despre el însuși: „Pierre Ménard devient Cervantès, *plus* tout ce qu’on a pensé depuis Cervantès” (André Maurois, referindu-se la Borges).

Iar interpretarea, metatextul, în cazul de față, se caracterizează nu doar prin abundență și diversitate, ci și printr-o elevată relevanță analitică (de la Titu Maiorescu, Tudor Vianu, G. Călinescu, Ion Pillat și Șerban Cioculescu, la Boris Cazacu, Dumitru Micu, Nicolae Manolescu, Mircea Tomuș, Mihai Drăgan ș.a.).

Așadar, așteptând (*existând*), în unul din punctele vitale ale spațiului literar românesc, opera lui Vasile Alecsandri ne apare ca o *concentrare specifică de masă – energie*, într-un vast, tot mai vast, *câmp intertextual*. Concentrare ce se animă, emite informație, devine *eveniment literar*, în momentul (prin natura lui irepetabil) al unei lecturi comprehensive, avertizate: „...l’évènement littéraire est, comme on l’a vu, une construction (non immobile), produite par l’interaction texte – lecteur – intertexte, dans laquelle le champ intertextuel se révèle être la forme constitutive principale” (Paul Sporn).

Or, abordarea atentă a pastelurilor reține, drept constantă a concentrării masă – energie amintite, drept impuls creator privilegiat, *reveria*. Expansivă și acaparatoare, aceasta oferă ființei posibilitatea unei planări deliberate, plurivalente, în imaginar, planare ce nu este, câtuși de puțin, expresia (compensatoare și dezamăgită) a unei frustrări existențiale, ci, dimpotrivă, manifestarea fantasmatică a deplinătății vitale, a fericirii: „Așezat la gura sobei noaptea pe când viscolește/ Privesc focul, scump tovarăș, care vesel pâlpâiește./ Și prin flacăra albastră vreascurilor de aluni/ Văd trecând în zbor fantastic a poveștilor minuni...” (*La gura sobei*). Pe de altă parte, productivă fiind, transformând rapid un semn în mai multe semne (prin contiguitate, dar și prin similitudine), reveria determină și întreține ample desfășurări de energie lirică („Le rêve chemine linéairement, oubliant son chemin en courant. La rêverie travaille en étoile” – G. Bachelard): „Iat-o pasere măiastră prinsă-n luptă cu-n balaur;/ Iată cerbi cu stele-n frunte carii trec pe punți de aur;/ Iată cai ce fug ca gândul; iată

zmei înaripați/ Care-ascund în mari palaturi mândre fete de-mpărați” (*La gura sobei*; vezi și *Serile la Mircești* etc.).

Ecoul acestor potențialități, în planul alcătuirilor adânci, este absența cvasi-totală a *anacroniei* (altfel spus, absența întoarcerilor spre un eveniment trecut – biografic, databil – sau a deplasării spre un eveniment viitor). Poezia lui Vasile Alecsandri nu se impune nici prin profunzime mnemonică, nici prin profunzime proiectivă. Se impune, în schimb, prin felul cum recuperează *plenitudinea clipei prezente*. Concentrarea de masă – energie reprezentată de pastelurile sale formează un continuum integral cu spațiul calm, domestic, feeric și cu timpul prezent: „Un fir de iarbă verde, o rază-ncălzitoare,/ Un gândăcel, un flutur, un clopoțel în floare,/ După o iarnă lungă și-un dor nemărginit,/ Aprind un soare dulce în sufletul uimit!” (*Sfârșitul iernii*; cf. și *Malul Siretului*, epica imaginarului „obiectivat” din *Concertul în luncă* și, firește, cu deosebire, piesele matriceale *Serile la Mircești* și *La gura sobei*). În toate împrejurările în care avem a face cu un prezent compact, inepuizabil, densitatea clipei este dată de *reverie* (reveria în act: *La gura sobei*; reveria în expectativă: *Sania* etc.). Ea umple un cadru temporal infim cu o desfășurare largă de evenimente mentale. Caracterul instantaneu, punctual, al saltului imaginativ și substanța fantasmatică a peripețiilor și eroilor ce-l populează se corelează armonios cu această imobilizare a duratei. Vasile Alecsandri a avut, se pare, reprezentarea sincroniei universale, depășind, instinctiv, șabloane (cu etimoane celebre, e drept, de-a lungul vremii, estetizate până dincolo de platitudine: „tempus edax rerum”, „fugit irreparabile tempus” etc.), șabloane care au făcut, în toate literaturile, o carieră interminabilă, desemnată și convențională. Dimpotrivă, în opera marelui nostru clasic, poate fi bănuită intuiția unui univers închis (fără a fi limitat) – intuiție modernă, puternic anticipativă, la vremea când, presupunem, a fost trăită.

În fine, se cuvine să reținem că *focul* este elementul ce stârnește (și nutrește) reveria. Focul căminului, al vetrei casnice, în primul rând, cel solar, apoi, asigurând – ambele – seninătatea vieții, fertilitatea închipuirii, reactualizând în memorie „la conquête préhistorique du feu” (G. Bachelard). În această postură („...l’homme pensif à son foyer, quand le feu est brillant, comme une conscience de la solitude” – Idem), stăpânit sau nu de complexul lui Novalis, Vasile Alecsandri gusta adânc din fructul cețos al reveriei, simțind caracterul totalizant al prezentului, înțelegând că – în intimitatea conștiinței – nu există decât momentul de acum (formele morfologice ale verbelor sunt un argument în plus): „Fericit acel ce noaptea rătăcit în viscolire/ Stă, aude-n câmp lătrare și zărește cu uimire/ O căsuță drăgălașă cu ferestrele lucind,/ Unde dulcea ospetie îl întâmpină zâmbind!” (*Viscolul*).

Coincidența semnificativă a clipei și a istoriei, a realului și a fantasticului îi va fi relevat, poate, poetului apartenența lor la un principiu, la o realitate, la o substanță fundamentală. E de crezut că aceasta din urmă a fost însuși *focul* – focul domestic, dar și cel astral, radiind pe vatra insondabilă a cerului: *soarele rotund și palid, doritul soare, soare dulce, foc de soare, arșița de soare, focul verii, flăcări, văpaie, rază, căldură, clime înfocate* etc. etc. Binevoitor și complice, încurajând rătăcirile nocturne ale eului (*tovarăș mângăios, focul vesel, scump tovarăș*), acceptând, de obicei, această fertilă intimitate, *focul* își deconspiră, uneori, brusc, firea tenebroasă și

fascinantă: „Pe un deal în depărtare un foc tainic strălucește/ Ca un ochi roș de balaur care-adoarme și clipește” (*Noaptea*).

Astfel, poezia își găsește (și își construiește), pe deplin, elementul: *focul*, care face și desface legăturile aparente ale lucrurilor, care mută, imprevizibil, limita dintre realitatea reveriei și irealitatea contingenței: „Toute chose n’est que la limite de la flamme à laquelle elle doit son existence” (Rodin).

Orizont, 35/1987

PANAIT CERNA

Poezia lui Panait Cerna exprimă o foarte caracteristică *euforie* febrilă, un gen de *exaltare lucidă*, nesigură, în fond, și – poate de aceea – patetică, stare de spirit pe care exegeza a numit-o, îndeobște, *optimism* (Mihail Dragomirescu, Eugen Lovinescu, Ion Trivale, Ilarie Chendi, G. Ibrăileanu, Paul Zarifopol, Alexandru Philippide, G. Călinescu, Valeriu Râpeanu, D. Micu, Ion Dodu Bălan, Constantin Ciopraga etc.).

Vom preciza, însă, că optimismul lui Panait Cerna nu este ireductibil și compact, nu este un dat temperamental (adică, deopotrivă, anterior, concomitent și posterior textului), ci o ipoteză a imaginarului, o proiecție (deziderativă), rezultatul unei deliberări, o victorie lăuntrică – parțială și pasageră -, un mereu abandonat punct de sosire. Încrederea în viață a poetului („setea euforică de a trăi” – G. Călinescu), mesajul său tonic, altruist, generos, derivă dintr-o dramatică *experiență a abisului*. Ca într-un palimpsest, sub scriitura (sub retorica) luminii, se pot întrezări (și descifra) semnele întunericii și ale neliniștii.

Mecanisme de autopropulsare ale discursului se întemeiază tocmai pe indecizia eului între *convingerea rațională* (optimismul) și *convingerea emoțională* (angoasa). Altfel spus: optimismul se dovedește a fi reversul nestatornic, lunecos, al angoasei. Acest *miez* liric este deconspirat de însăși *Floare și genune*, piesă – emblemă a creației lui Panait Cerna, constituită pe un paralelism alegoric, factice: „Alături de genuni răesai, o, floare,/ Și pari a fericirilor icoană.../ Ce mână te-a sădit, încrezătoare,/ Pe margini de prăpastie dușmană?// Din adâncime, Ielele-ți cântară/ Chemări ispititoare, ca-n povești.../ Și râd fermecător – și cântă iară.../ Tu le ascuți, senino, și-nflorești.// Asupra ta, prin neguri și furtună/ Al morții duh adesea a trecut - / Ce farmece te-au ocrotit, ce scut,/ De n-a putut nici el să te răpună?”

Floare și genune conceptualizează opoziția fundamentală, irezolvabilă, dintre pâlpâirea, agitația viului și ermetismul static al morții – ermetism încărcat, desigur, pentru un ins ca Panait Cerna, cu o anumită forță fascinatorie („Et surtout ne pas savoir est terrible. Ce mystère total..., voilà la grande cause des passions – André Maurois). Indiferentă în sine, întrucât este o inevitabilitate ontologică (stoicii o încadrau între așa-numitele *adiafora*), simultaneitatea *viață – moarte* este încărcată de poet cu semele tragicului, dramaticului, eroicului – menite a masca disperarea eului: „Noi preamărim umana-nțelepciune - / Și care-i este rodul?...Făurim/ Atâtea

umbre și-ntrebări nebune,/ Prin care-a vieții spaimă o mărim:/ Ce-i moartea? Pentru ce împărățește?/ Ce ne așteaptă mâne? Mai târziu?/ Ce-i taina care pururi izvorește/ De dincolo de leagăn și sicriu?” (*Ibidem*).

Și iată, mult mai adânc, diseminată în structurile realmente generative ale textului global, descoperim *imaginea trăită a stelei pierdute în noapte*, ilustrând aceeași înfruntare dintre tenacitatea existenței minuscule și masivitatea incomprehensibilă a infinitului: „O, stelelor! Cum prinde licuriciul/ Să rățăcească-n voia lui, aprins,/ De cum se lasă noaptea-n necuprins - /Așa v-aștept cu sete scânteierea:/ Să coborâți pe văi tăceri adânci,/ Să rățăcesc pe-ascunse căi, pe stânci,/ Și singur să-mi hrănesc nemângâierea” (*Despărțire*; vezi și: *Din depărtare, Ideal, Noapte, Legenda unei stânci, Dura lex, Chemare...etc. etc.*).

Această unitate lexico-semantică contradictorie, dilematică (*stea – noapte*) reprezintă *semnificantul* textului. Iar *semnificatul* lui este confruntarea dintre *ființă* și *univers*, dintre *conștiință* și *neant*: „Privește!...Cerul semănat cu stele - / Chip purtător de zâmbet și de vise - / Înseninează pământestii abise,/ De mult ce caută cu drag la ele;/ Și toată fericirea lui senină/ O-ntipărește pe pământ și mare - / Și iarăși lutul omenesc tresare,/ Tinzându-și dornic brațele-n lumină...” (*Chemare*).

Or, în plan psihologic, exact această tensiune a disproporției generează, pe de o parte, angoasa; pe de altă parte, stimulează ideea – pe cât de consolatoare, pe atât de himerică (dar, artistică, fertilă) – că moartea nu există (vezi *Sarcofagul*). Licărirea debilă, intermitentă (însă intransigentă) a stelei, în imensitatea întunericului, prezența – deopotrivă – a florii și a genunii, antagonismul prelungit (etern) dintre ființă și neant, inseparabilitatea celor două entități, imposibilitatea soluției, această *stabilitate a ezitării*, această leziune lăuntrică nevindecabilă asigură o dinamică sufletească mereu reînnoită, o *thanatofobie* rece, neclamoroasă, convertită în *dorința* rațională de a nega atotputernicia (victoria finală) a morții și a beznei: „Tresaltă, suflete al meu, și cântă!/ De astăzi n-ai să tremuri singuratec/ Și nu vei mai privi, plângând, la stele - /Acum ești numai cântec și jăratec - / Ca ele viu, - nemuritor ca ele.../ Tresaltă, suflete al meu și cântă!/ De-acuma nu te-i mai gândi la moarte...” (*Noapte*).

Se adaugă, în prelungirea elogiului permanent, adresat *stelei* (astru minuscul și eroic), un *uranotropism nocturn*, extrem de original, capabil, el însuși, să-l singularizeze pe Panait Cerna în lirica românească (*Din depărtare, Ideal, Noapte*: „De ce n-am aripile vijeliei/ Să mă înalț la pulberea de stele...” etc. etc.). Atracția abisului (a căderii; cu deosebire, poate, în profunzimi acvatică) și aceea a zborului (impulsul uranic) l-au stăpânit pe poet în egală măsură. Ca și o subtilă, insidioasă, *thanatofilie*, menită a spori vitalitatea și ecoul enunțului (să se vadă memorabilul poem *Ruga pământului*). De altfel, sub aspect strict compozițional, releele *stea – noapte, floare – genune*, precum și altele, mai puțin evidente (*stâncă – mare, rocă – picătură de apă*) sunt tot atâtea fermenți de perpetuă re-lansare a discursului, mecanisme oferite sieși de textul însuși, conform unei imanențe frapante, dar perfect inteligibile, în coerența „existențialistă” (avant la lettre) a operei: „Singur tu să fii pe lume creatorul soartei tale...// Singur se găsește omul între marginile-aceste:/ Mântuirea sa într-însul, moartea tot într-însul este...”

DIMITRIE ANGHEL

Examinată cu atenție și empatie critică, dincolo de componenta ei descriptivă și retoric-melancolică, poezia lui Dimitrie Anghel ni se pare a fi, în ceea ce are cu adevărat proaspăt și durabil, o încercare de pătrundere spre o altă ordine a conștiinței, spre etapele revolute ale biografiei, mai mult, spre ceea ce Baudelaire numea „une vie antérieure”. Țelul este, deci, reanimarea imenselor depuneri de uitare ce zac în suflet, regăsirea antecedentelor, altfel spus: *recuperarea avatarului*. Numeroase enunțuri deconspiră acest impuls: „Visam privind în fundul paharului cu ceai/ Și-n sticla străvezie, ca-ntr-o metempsihoză,/ Eu m-am văzut pe gânduri, ținând în mână-o roză,/ Sub un portic de aur cu bolta de email...” (vezi și *Scrisoare, Omul din lună, Umbre* etc.).

Căci sufletul însuși nu uită. El este o spațiozitate intens populată (o latență), în care coboară, din când în când, „magul amintirii”: „Ce stranii lucruri dorm în suflet și cum nu uită el nimică/ Din câte le închizi într-însul, ca într-o urnă funerară:/ E iarnă azi și, fără voie, eu văd o zi de primăvară,/ Și mă simt iarăși lângă tine, pierduta, dulcea mea amică...”

Cuvintele însele sunt semne (sau semnale) ale unei (unor) realități halucinatorii: „Cuvinte, juvaere, ecouri depărtate/ A altor suferințe și bucurii – cuvinte./ Cu voi trăiesc trecutul, și clipa care bate,/ Și viața care-ncepe dincolo de morminte”.

Tematic, așadar, lirismul lui Dimitrie Anghel se atașează, prin cea mai profundă din pulsațiile sale, uneia din direcțiile importante ale literaturii române (Edgar Papu), direcție pe care o ilustrează, însă, timid, într-un registru mai degrabă minor. De ce? Fiindcă motivul și procedeele nu par a fi fost conștientizate (și, ca atare, subordonate unui proiect), ci lăsate exclusiv în seama spontaneității elegiace (uneori conjuncturale). Și asta, în ciuda faptului că amplitudinea balansului ontologic este, adesea, prodigioasă (*uman – vegetal*, cum se va vedea mai departe).

Oricum, fiind vorba de *recuperarea unei anteriorități existențiale*, întreaga energie lăuntrică se orientează către profunzimile memoriei. Eul se aseamănă unui scafandru („Dară pe celălalt tărâm când ochiul meu orb se deprinse/ Cu întunericul său plin de fantastice lucruri,/ Scumpe comori am cules din adâncuri de nimeni umblate:/ Scufundător fericit nu mai știam ce s-aleg...”), iar textul este consemnarea nu doar a unor descoperiri, ci și a unei proceduri, a unei *anamneze*: „Voind să uit, pe-o seară dulce lăsasem să m-adoarmă crinii.../ Și se făcea că fără voie trăiam acum o viață nouă:/ Eram și eu un crin ca dâșii, și-n dezmierdările luminii/ Îmi întindeam voios potirul să prind o lacrimă de rouă...”

La rându-i, anamneza cunoaște trei momente (trepte), clar delimitate în discurs. Prima treaptă este *reveria* (în genere, nocturnă). Refugiat între flori, în lumea de miresme a grădinii, sau sub fascinația unor obiecte vag hipnotice (*luna, paharul*), insul rupe contactul imediat cu mediul și lunecă spre propria realitate fundamentală. Iată câteva detalii ale acestei *mnemotehnii*, ce reconstituie, în eternitate, avatarurile unui individ și ale unui cuplu: „Privesc o semuire de om în discul lunii,/ Un chip

bizar ce râde, privind de sus pământul...// E-un om de bună seamă, e-un cap de om – o mască./ ...Și totuși chipul acesta îl știu de nu știu unde...// L-am mai văzut desigur, și-l știu – dar tu, iubită,/ Ce te-ai deprins să judeci cumiții și nebunii,/ Când stai privind pe geamuri cu fața liniștită,/ Cunoști tu cine-i omul ce râde-n discul lunii?”

Procesul mnemonic este încă mai intens (deși, poate, mai confuz) pe cea de a doua treaptă – *somnul*. Ajuns aici, sinele se mișcă dezinvolt, în abisurile interioare, abolind determinările spațio – temporale. Poetul laudă neconținut atotputernicia somnului (*Dragoste, Amintire, Melancolie, Metamorfoză* etc.), o bănuiește, dar n-o exploatează așa cum s-ar cuveni. După cum doar schițează „fiziologia” celei de a treia trepte: *agonia*. Dar cât de modernă și de originală este această intuiție! Dimitrie Anghel se dovedește, într-adevăr, un Narcis agonic, un ins suspendat între două prăpăstii: „Grele aripile însă deodată stătură inerte/ Și cătră mine și-a-ntors Pajura ciocul flămând:/ Astfel o clipă-am rămas plutitor între două prăpăstii,/ Amenințat să recad dacă nu am ce-i jertfi”. Să se vadă și *Dureri ascunse, În furtună, Moartea Narcisului* etc.

Ce ne dezvăluie, deci, anamneza? Re-gresând, pe căile reveriei și ale somnului (visului), sub atracția agoniei narcisiace („moartea narcisului” poate fi, în fond, în mod obscur, „moartea lui Narcis”, adică (auto)excluderea eului din existență), întâlnim un avatar uman (în *Paharul fermecat*, de pildă, dar nu numai acolo) și un avatar floral (*Crinul* din *Metamorfoză*; eventual, *Narcisul*, evocat mai sus). Avatarul floral, plasat în punctul cel mai îndepărtat al biografiei globale (altfel spus, plasat, deopotrivă, în ante-biografie, în biografie și în post-biografie), este suportul unui *anthropos* – *ergon* arhetipal, completat cu sintezele uranice și acvatice, exprimate discursiv în altă parte (*Marină*).

Cum se explică, totuși, dincolo de simțământul acestei înrudiri obscure, *lototropismul* poetului? De ce sunt atât de prezente florile în poezia sa? Ce semnificație are *grădina*? Florile și grădina, pe care, într-un anume fel, el le-a inventat în literatura română? Căroră, altfel spus, le-a dăruit un vocabular și, prin acesta, mijlocul de a supraviețui artistic? Încercând să răspundem, vom observa, mai întâi, că sânziana, sulcina, garoafele, trandafirii, crinii etc. nu se impun atât prin grație și colorit, cât prin *miresmele* lor amețitoare. Florile sunt căutate pentru parfumul lor adormitor, pseudo-ucigaș, ele asigură *narcoza*, lansarea în hăurile memorie: „Te cheamă, te îmbie și te duce,/ Fără să vrei al florilor parfum...” etc. etc.; semnalăm, prezența, reiterată, în asemenea contexte, a micro-enunțurilor modale: „fără voie”, „fără să vrei”, sugerând forța de nestăvilire a *narcozei* florale. Remarcăm, apoi, un fapt și mai interesant, anume că virtuțile soporifice ale miresmelor se bazuie pe consubstanțialitatea dintre ele și eul profund. Aromele ce bântuie grădina nu sunt decât sufletele unor flori maladive sau defuncte (de altfel, niciodată elementul floral nu este la Dimitrie Anghel exuberant, vital; el se arată, dimpotrivă, mereu, debil, tânjitor, agonic) (cf., între altele, *Moartea Narcisului*). De aici, *lotomahia* imaginară din *După ploaie*, de aici abandonul eului thanatofil în ambianța grădinii, ca într-un paradis sui-generis („În raiu-acesta-atâta de frumos...”), unde duhul florilor rătăcește liber, sprijinind și protejând dulcea reverie (vis, agonie) a celui ce-și amintește de sine...E straniu! Pornind de la asemenea enunțuri, am putea crede că în acest chip își dorea (și își vedea) extincția Dimitrie Anghel: blândă, durativă. Or, cum se știe, ea a fost

momentană și violentă. S-ar zice că izbitoarea observație a lui Bernanos („Si je savais bien lire mes livres, j’y trouverais probablement la préfiguration de tout ce qui m’arrive, ou m’arrivera”) nu este pertinentă în ce privește destinul poetului român. Opera sa ar exprima numai o manieră de-a trăi, nu și de-a muri. În ultima clipă, pare a se fi ivit un alt avatar, sumbru și nemilos, bine disimulat până atunci, chiar în persoana celui alt, a visătorului iubitor de flori ce expiră, comandând gestul fatal, definitiv, al eului empiric...

Și totuși, iată această strofă, cu accentul semantic plasat integral, acum, pe cel de al treilea stih: „E-un om de bună seamă, e-un cap de om, - o mască,/ Dar după ironia acestei măști s-ascunde/ cea mai cumplită moarte ce-a fost să-mpărtășească:/ Și totuși chipul ăsta îl știu de nu știu unde...”

Chiar dacă n-o explică, viața confirmă opera.

Orizont, 8/1988

AL. MACEDONSKI – RONDELURI

Recitind celebrele rondeluri, lăsându-mă în voia euritmiei lor (generatoare sau nu de euforie), mi-am amintit, pe neașteptate, definiția pe care Roland Barthes o consacră uitării: „Cette absence bien supportée, elle n’est rien d’autre que l’oubli...” Coincidența nu este întâmplătoare, ci cât se poate de semnificativă. Fiindcă, într-adevăr, *uitarea* ni se pare a fi substanța și cauza poemelor. Uitarea entropică, blândă stihie, dominând sinele, invadându-l, impunându-se, treptat, cu o senină (și, totuși, dureroasă) implacabilitate: „Când am fost ură am fost mare,/ Dar, astăzi, cu desăvârșire/ Sunt mare, căci mă simt iubire,/ Sunt mare, căci mă simt uitare...”

Acest text emblematic – situat, ca să zicem așa, la capătul înșorit al amintirii și, deopotrivă, al uitării – schițează câteva trepte ale implicării (și des-implicării), de la aderența (dependența) exacerbată (*ura*), la detașarea binevoitoare (*iubirea*) și, în fine, la solitudinea autarhică (generoasă, însă) (*uitarea*). E pentru prima oară că poetul poate suporta, fără zbucium, *absența*. Și, ca urmare, lumea își redistribuie înțeleșurile. Modificarea ontologică antrenează, în mod necesar, o deplasare în plan axiologic (și epistemologic), spiritul se orientează spre reclusiune și reificare, iar limbajul spre sistemul de semne al *tăcerii*: „Oh! lucrurile cum vorbesc/ Și-n pace nu vor să te lase:/ Bronz, catifea, lemn sau mătase/ Prind grai aproape omenesc...” (să se vadă și *Rondelul orașului mic*, *Rondelul de aur*, *Rondelul morii* etc.). La un moment dat, poetului i se pare că propriul său chip are opacitatea și vastitatea *uitării*: „Din al oglindei luciu rece/ Uitarea numai se desface...” Palpită aici o metaforă existențială, profundă, al cărei resort este însăși *absența*. În treacăt fie spus, după opinia noastră, *absența* categorică, nevindecabilă, „perfectă”, este cea mai copleșitoare *prezență*. Nimic nu e mai prezent decât *absența*. Dumnezeu însuși, pentru simțuri, este o *Absență*.

Dar, revenind la ceea ce ne interesează nemijlocit, despre ce absență este vorba, la urma urmei, în cazul de față, în *Rondeluri*? A cui absență? E vorba, firește, de absența (conștientizată, semiotică) a *receptorului*, de incapacitatea (sau refuzul) acestuia de a răspunde la mesaj, de a se integra în mecanismele comunicării. Emițătorul e singur, apelurile sale au rămas mereu fără ecou, celălalt (alteritatea) a fost și continuă să fie un bloc de tăcere. Or, această nepăsare, acest mutism i-au provocat, cândva, febrilului autor, multă suferință, ba chiar l-au îndemnat la sfidare și ranchiună. Acum? Acum, *absența receptorului* se dovedește dintr-o dată *ușor de îndurat*, ea nu mai rănește, ci, dimpotrivă, imprimă eului o evidentă stare de libertate: „Acești contemporani ai mei/ Fac nencetat același sport:/ De treizeci de ani îmi tot zic mort/ Tot mai pizmași și mai mișei/...Deși par lei și paralei,/ N-au cu talentul vreun raport/...Dar sunt contemporanii mei”.

Și astfel, departe de a fi anulatoare (sau măcar inhibantă), absența (uitarea) apare, în cele din urmă, ca o forță stimulatorie, ca un neașteptat stimulator de energie. În plan existențial, de pildă, ea va face observabilă valoarea (însemnătatea) intrinsecă a obiectelor, a fenomenelor, a insului, dincolo de țel, rost și relație. Apoi, va pune în lumină prevalența (chiar dacă pasageră) a delectabilului, în defavoarea pragmaticului („La conquête du nécessaire” – G. Bachelard). Așa se explică minuția și voluptatea descripției, risipa sonoră și coloristică, decupajul vizualo – tactil al ambianței, topirea în prezent a amintirii: „Căldură de aur topit,/ Și pulbere de-aur pe grâne,/ Ciobani și oi de-aur la stâne,/ Și aur pe flori risipit...” În planul comunicării, uitarea relevă posibilitățile nelimitate ale sensului (polisemia), întrucât, acum, nemaivând direcție prestabilită, semnul încetează să fie persuasiv, pentru a deveni doar expresiv. În consecință, spațiul, eliberat de fantomaticul receptor, de acea prezență mută (așadar, din punctul de vedere al comunicării, iluzorie), ce absorbea limbaj fără să restituie, ce irosea un mesaj menit să o convingă și construit pe măsura presupusei sale așteptări, acest spațiu, acest vid, mai înainte restrictiv, ermetic și ostil, este dedicat, acum, exercițiului artistic. Viața se estetizează și textul se încarcă de vitalitate, căci arta reprezintă unicul mod de a trăi (și unicul țel al existentului). Procesul se exprimă foarte limpede în *Rondelul apei din grădina japonezului*: „Apei lui de prin ogradă,/ Prea domol curgând la vale,/ Bolovani, dintr-o grămadă,/ Japonezu-i pune-n cale.// Spumegată, vrea să vadă,/ Împrejurul casei sale,/ Apa lui, ce prin ogradă/ Prea domol o ia la vale.// Și schimbând-o-ntr-o cascadă/ De consoane și vocale,/ Uită-a vieții grea corvoadă,/ Dând răsunet de cristale/ Apei lui de prin ogradă”.

Și totuși, rezidă aici un paradox: emițătorul își uită receptorul adresându-i-se! Renunțarea la comunicare se face comunicând...Alternativa la enunț nu e comportamentală (cum ar cere o uitare consecventă), ci tot textuală. Și atunci? Atunci, aprofundând, vom înțelege că uitarea se contemplă rostindu-se, că, între ea și acea absență atroce, identitatea nu e deplină. Gândul, chiar inima pot, la rigoare, uita, dar ființa nu. Cu atât mai mult cu cât, în cazul de față, avem a face cu uitarea unei insatisfacții, a unei frustrări. De aceea, eul nu va îndura cu

ușurință solitudinea, absența. Golul din sine, acel deficit de existență nu-i vor da pace, eunitia nu exprimă și nu generează euforie, cum ar crede același Gaston Bachelard. Tulbure, insidioasă, memoria umple arhitecturile prozodice, formele fixe, expediindu-le – ca pe niște epistole – acelei absențe veșnic prezente: „Mai sunt încă roze – mai sunt/ Și tot parfumate și ele/ Așa cum au fost și acele/ Când ceru-l credeam pe pământ.// Pe-atunci eram falnic avânt.../ Priveam dintre oameni spre stele;/ Mai sunt încă roze – mai sunt,/ Și tot parfumate și ele.// Zadarnic al vieții cuvânt/ A stins bucuriile mele,/ Mereu când zâmbesc uit, și cânt,/ În ciuda cercărilor grele,/ Mai sunt încă roze – mai sunt”.

Macedonski și rondelurile sale descoperă (re-descoperă) identitatea fundamentală (primordială, abisală) a tuturor pasiunilor: uitarea nu-i decât forma cea mai subtilă, cea mai tenace și – sufletește – cea mai productivă a amintirii.

Orizont, 12/1988

D. IACOBESCU

Este cunoscut destinul dureros al poetului D. Iacobescu, asupra căruia, țin bine minte, mi-a atras atenția, pe vremuri, profesorul Victor Iancu, de pioasă amintire, la un curs de literatură universală. Mort foarte tânăr, în 1913, la numai douăzeci de ani, el lăsa posterității o operă puțin întinsă, dar uimitor de complexă. Originalitatea ideii, autenticitatea și profunzimea emoției, plasticitatea viziunii, eleganța limbajului ar fi îndreptățit-o la o mai extinsă și mai diversificată audiență. Or, opera însăși nu a avut parte de un destin prea norocos. Consemnări, uneori entuziaste, dar sporadice și sumare (Perpessicius, G. Călinescu, Adriana Iliescu, Mircea Scarlat), câteva note, câteva antologii, câteva glose, câteva regrete...Cam la atât se rezumă rezonanța socio – culturală a textelor sale. În rest – tot mai compacte – tăcerea și uitarea.

Dar iată că, sub tăcere și uitare, poezia lui D. Iacobescu trăiește, totuși, cu o energie și cu o prospețime de-a dreptul uimitoare. Citind cele 45 de poezii originale (există și o secțiune de traduceri), cuprinse în volumul *Quasi* (apărut postum, în 1930, cu o prefață de Perpessicius și un frontispiciu de N. N. Tonitza), te simți, tot timpul, în prezența (și sub seducția) unui lirism de superioară factură și intensitate. Iar reluarea calmă și aplicată a lecturii confirmă, mai mult: întărește această primă impresie, această reacție spontană a intuiției.

Metoda (procedeul, mecanismul) poeziei lui D. Iacobescu este *halucinația* (mai exact spus: *halucinarea*). Aceasta declanșează, fulgerător, o anecdotică sui-

generis, adică *reprezentări, tablouri, scenete* – pornind de la două situații ontologice (două stări): una de inexorabilă tranzitivitate (*agonia*); alta de totală imobilitate (*moartea*). Așadar, două căderi infinite, dar perfect definite.

Cea dintâi – *agonia* - înscenează diverse manifestări ale existentului (odaia letargică, ospiciul, ocna etc.), sensul discursului consumându-se integral prin imagine și dezvoltând un puternic ecou afectiv: „Amiază!/ Un pian, alături, intonează/ Un cântec trist, în calmul verii,/ Un cântec demodat care brodează/ Petale dulci pe pânzele tăcerii.// Nici eu nu știu ce am!.../ Hemoragii de soaremi bat în geam,/ Cu lenevii de aur cald mă fură/ Și mă sărută lung pe ochi, pe gură...” Sau: „În depărtări se-nchide cetatea de lumină/ Și rănilor de seară prin umbra ei se scurg;/ În balamuc nebunii, uitați într-o grădină,/ Stau înecați în vraja acestui trist amurg/ Privind cum unul joacă un dans de balerină.// În salturi delicate, ridicol de naive,/ Își leagănă papucii c-un tremur întrerupt,/ Pe fața lui surâde triumful unei dive/ În timp ce spectatorii, prin pantalonul rupt,/ Admiră în tăcere picioarele-uscățive.// Iar unul dintre dâșii plecându-se îi strânge/ Un mic buchet de iarbă și de măceș uscat./ Cum, însă, dansatorul refuză încurcat,/ Galantul se repede și-l bate pân-la sânge”.

Cea de a doua – *extincția* – înscenează abisul, neantul, ne-numitul. De data aceasta, tabloul ca atare este numai un debut semantic, sensul crescând și ramificându-se la infinit, pe măsură ce eul îl caută, îl surprinde și îl urmărește. Rezonanța poemelor nu este atât afectivă, cât spiritual – imaginativă: „În ochii mei pândește o tainică oglindă/ În neclintirea cărei hipnotic se perindă/ Întregul peisaj al lumii dinafară/ Cu palide fantome târând a lor povară.// Dar din adânc printr-înșii nimica nu transpiră,/ Nici râsuri de silfide, nici plânsete de liră,/ Și nimeni nu citește în mutele lor rame/ Nici luciul unui zâmbet, nici umbra unei drame.// Ca două porți de-aramă închise pe vecie/ Ei străjuiesc în taină un parc – sau o pustie,/ Iar mâna ce încearcă o clipă să deschidă / Îndată se retrage crispată și lividă.// Și poate în adâncul acestui întuneric/ Trăiește cu putere un paradis feeric,/ Sau poate lupte crunte se zbat printre abise.../ Dar porțile de-aramă vor sta în veci închise”. Poezia se numește *Enigmaticul*. Iată și *Trecutul*, text la fel de halucinant și de impenetrabil: „Un mic sicriu de aur în mine se ascunde/ Prin parcuri mohorâte de cipri plângători/ Văjnit de-un murmur dulce venit de nu știu unde/ Și-nvăluit în giulgiu de umbră și de flori.// Dar înăuntru, mortul, cu pleoapele deschise,/ Tânjește într-un veșnic amurg de cloroform/ Ce izvorând dintr-însul, îmbietor de vise,/ Dă simțurilor sale iluzia că dorm.// Din vremea care curge prin parc ca o fântână/ Pierduții ani se-nalță troian peste sicriu,/ Se schimbă mușchii-n zdrențe și oasele-n țărână,/ Dar mortul enigmatic rămâne totuși viu”.

Se cuvine să adăugăm că cele două momente (cele două subiecte lirice) dispun – pe lângă recuzita specifică, adesea general simbolistă – de embleme cu totul personale. Astfel – surprinzător – semnul agoniei (un semn cosmic) este

soarele (nu neapărat cel declinant, crepuscular, ci și cel meridian) (*Tristeți de seră, Eldorado, Rugăciune, Revolta, Poem de amiază, Scenetă, Ocnașii* etc.).

Cât despre semnul extincției, acesta este abstract, este un simbol prin excelență intelectual, anume reducia semantică a unor realități precum *marea, luna, tăcerea, pustia*. Emblema sub care se derulează cel de al doilea traseu ni se pare, deci, a fi *enigma*. De aici, fascinația și strania voluptate pe care fenomenul, în cvasi-concretitudinea lui, le provoacă: „În gesturi grațioase, dar reci și obosite/ Se plimbă prin alee tăcuți și gânditori./ Din golul plin de umbră al largilor orbite/ Același spleen sălbatec se-ntinde peste flori - /Și florile pe brazde se pleacă ofilite...” (În compensație, iată pictura unei jubilații infantile: „Te-aș însoți prin parcuri câteodată/ Purtându-ți trena rochiei pe drum,/ Și-n timp ce visătoare și distrată/ Ai rătăci în soare și-n parfum - // Eu, ridicând ușor mătasea oarbă,/ Aș urmări cu ochii fermeceți/ Pantofii albi jucându-se pe iarbă/ Ca niște porumbei înamorați...”).

Dar cele două direcții tematice nu sunt, artisticește, izolate. Între ele se păstrează o comunicare tainică, o adâncă (și vertiginoasă) indistinție. Acest punct de contact, acest nivel aparțin agoniei abisale – zonă de interferență a sensurilor, contradictorie și insondabilă. Ea relevă absența ontologică și a sfârșitului, și a începutului, deopotrivă cu permanența căutării lor: „Mi-e inima, copilă, un lampion aprins/ În cinstea ta (o cinste ce n-o pun la-ndoială) - / Un lampion exotic: hârtie și spoială/ Și-un vârf de lumânare – simbol de foc nestins.// Dar în închisu-mi suflet, cetate a tăcerii/ Învăluită veșnic într-un crepuscul pal/ Acest focar – paiață cu ochi de carnaval/ E-o notă discordantă în armonia serii.// Și cei ce dorm acolo pe ruguri mari de flori/ Își redeschid molatec bolnava lor orbită/ Și, enervați de-această lumină nepoftită,/ Privesc spre ea sălbateci și parcă rugători.// Doar unul dintre dânșii – un mic strigoi cuminte,/ Un alb schelet sarcastic, un filozof bufon,/ Văzând că astrul tainic e doar un lampion,/ Zâmbește în tăcere și doarme înainte”.

Și astfel, absorbite în dinamica enunțului, lectura și re-lectura sunt lansate și re-lansate la nesfârșit (de altfel, „veșnic” e un termen dominant în scrierile lui D. Iacobescu).

Cum este posibil ca asemenea texte să rămână, de peste cincizeci de ani, în spațiul marginal și relaxat al exegezei? Cum este cu puțință ca vocea acestui adolescent (acestui important poet) să ne impresioneze atât de puțin?

Orizont, 17/1988

S-ar crede că – notând, transcriind impresii (senzații chiar), evitând ideile, mulțumindu-se să consemneze contacte imediate și pasagere cu ambianța, oprindu-se la experiență (timp trăit) și ocolind reflecția (timp re-trăit) – George Bacovia este un poet al celei mai desăvârșite imanențe. Dintr-un asemenea unghi interpretativ, unica transcendență posibilă ar fi cea estetică (transcendența unui curent, a unei mode sau – mai subtil – a negării acestora): „Există la Bacovia un satanism (cu punctul de plecare în Rollinat dar și în Edgar Poe), care e un stil al pateticului, un romantism al lugubrului, compus ca o convenție literară, o dată pentru totdeauna” (G. Călinescu). (Alte repere: E. Lovinescu, M. Petroveanu, Ov. S. Crohmălniceanu, N. Manolescu, G. Grigurcu, Dinu Flămând, M. Scarlat etc.). În rest, o lume fără mister și, în consecință, cu atât mai strivitoare și mai deseserantă. Exacerbare a suprafeței, a platitudinii și a stagnării. Autarhie monstruoasă a referentului, a contingentei...

Așa să fie? Numai atât? Greu de admis. Căci o seamă de operatori textuali (*a părea*, în plan lexical; *ironia*, în planul atitudinii etc.) avertizează, neconținut, că profunzimea – în accepțiune (meta)fizică – există. Că, dincolo de enunț și de senzorialitate, se desfășoară deplinătatea infinită a sensului și a reacției spirituale. Un sens fără referent sau, mai exact, un sens al cărui referent este o proiecție a eului, un construct al dorinței: „Carbonizate flori, noian de negru.../ Sicrie negre, arse, de metal,/ Vestminte funerare de mangal./ Negru profund, noian de negru...// Vibrau scânteii de vis...noian de negru/ Carbonizat, amorul fumega - / Parfum de pene arse, și ploua.../ Negru, numai noian de negru”.

Un asemenea text, contrazicând perspectiva comună asupra tranzitivității, nu trebuie citit, însă, nici în stricta lui literalitate. El evocă un concept ce transcende enunțurile, umplându-le de o stranie jubilație adoratoare. Febrile, înlănțuirile verbale nu fac decât să-și proiecteze discontinuitatea pe suprafața unui abis semantic. Prim-planul are menirea de a semnaliza planurile secunde.

Vom remarca, într-adevăr, că – departe de a fi o prezență masivă, un *plin* sieși suficient și stabil („l’existence est un plein que l’homme ne peut quitter” – Jean-Paul Sartre), realitatea (ceea ce se numește, curent, realitate) se caracterizează, dimpotrivă, prin instantaneitate și intermitență, aidoma unei resuscitări debile și recurente. În viziunea lui Bacovia, lumea concretă nu există, ea *pare* a exista (să se vadă frecvența acestui verb, de multe ori element de legătură în metaforele coalescente, adică exact în punctele de trecere de la real la imaginar: *Întreg pământul pare un mormânt; Venus, plină de flori/ Pare-o vie violetă* etc.). Obiectul este numai în măsura în care *pare a fi*.

Altfel spus, mediul rămâne o simplă *aparență*, intens percepută tocmai fiindcă e percepută cu iritare, cu oroare, cu *ironie*, tocmai fiindcă se dovedește o inutilă și *lungă teorie*, tocmai fiindcă blochează contactul nemijlocit cu esența.

Ironia este răspunsul eului clarvăzător la zgomotoasa pretenție de a exista, în sine (și pentru sine), a ambianței: „Imensitate, veșnicie,/ Pe când eu tremur în delir,/ Cu ce supremă ironie/ Arăți în fund un cimitir!”

Or, acuitatea senzorială (dat al subiectului) nu trebuie confundată cu masivitatea realului. Acesta din urmă este, dimpotrivă, friabil, traversat de nenumărate fisuri, prin

care se revelează esența. Lucrurile se petrec aidoma în toate manifestările simbolizante: imanența ascunde și, simultan, revelează o transcendență. Atâta doar că la Bacovia avem a face cu o transcendență extrem de originală și, poate de aceea, greu sesizabilă, cu o *transcendență negativă* (a infernului). Zeul lui George Bacovia (al poetului George Bacovia, sau, mai curând, al poeziei sale) este *întunericul*. În prezența acestuia, reacția eului este o aneantizare lucidă, complet străină de abandonul euthanasic în amorfismul materiei.

Iată, așadar, cum ni se înfățișează *ființa* bacoviană: plăpândă tresărire a conștiinței, într-un uriaș recipient cosmic, căutând, *așteptând*, inventând mesagerii (semnele, semnalele) beznei eterne. Iar aceste semnale vin, toate (chiar *frunzele*: „Și frunzele cad ca un sinistru semn”), din mari depărtări, spațiale sau mnemonice, evocând, aducând ceva din negrul, din perfecțiunea întunecată a transcendenței: „Plâns de cobe pe la geamuri se opri,/ Și pe lume plumb de iarnă s-a lăsat;/ ,I-auzi corbii’, mi-am zis singur...și-am oftat,/ Iar în zarea grea de plumb/ Ninge gri.// Ca și zarea, gândul meu se înnegri.../Și de lume tot mai singur, mai barbar, - / Trist cu-o pană mătur vatra solitar.../ Iar în zarea grea de plumb/ Ninge gri”. Să se vadă, în genere, rolul semiotic al *ploii*, al *zăpezii*, al *corbului* (*Amurg de iarnă*), al *valului* oniric din *Lacustră* etc.

Pe de altă parte, în *așteptarea* acestor semne, universul, lumea obiectelor, precum și elanul vital se restrâng, treptat, până la punctul negației definitive, al sterilității, al echilibrului alb – negru: *plumbul*.

Obstacolul în calea cuprinderii integrale și imediate a esenței (a *noptii*) este conștiința. Ea se lasă înșelată de aparențele luminoase (în plan fizic și moral). Ea întârzie disoluția (mai degrabă, reintegrarea) insului în matrice. Ea îndepărtează ființa de esență, rătăcind-o în labirintul palpabil. În fond, lumea nu e, pentru Bacovia, decât locul (și clipa) de întâlnire dintre bezna eternă (esențială) și conștiința trecătoare („Un bec agonizează, există, nu există – „), dintre negație și afirmație. Iar tensiunea textului este dată nu de regresiunea spre mineral, ci de aspirația spre o transcendență tenebroasă. Aspirație amară, firește, contradictorie și, de aceea, mereu interpretabilă. O disperare neagră, absorbantă, similară – în metonimia abisală a trăirilor – unei voluptăți satanice (dacă eliberăm termenul „satanic” de conotațiile sale estetice, improprii în cazul de față).

În fine, bezna pare a fi consubstanțială eului, în timp ce lumina rămâne o grefă târzie, abia asimilată. Ea este acceptată numai în manifestări paroxistice, ușor deviate (*canicula* devoratoare, premoniție a descompunerii pirice), eventual în metamorfozări radicale, cvasi-antonimice: lumina *violetă*, asemănătoare *luminii negre* a gnosticilor, a lui Nerval, Durer sau Baudelaire. „Vine întunericul...” au fost, pare-se, ultimele cuvinte ale poetului.

George Bacovia este – artisticeste vorbind – cel mai demoniac dintre scriitorii noștri. Un demonism pasiv, lipsit de emfază (fiindcă e completamente ne-mimetic), dar neînduplecat.

MATEIU I. CARAGIALE - PAJERE

Tema poeziei lui Mateiu I. Caragiale este *himera*. Ea se bizuie pe bine cunoscutul complex social, exprimând și derizoriul și drama unui asemenea delir: „Mateiu Caragiale avea snobismul nobiliar, își alcătua un blazon și vâna ordine străine, el care nu era în nici un chip aristocrat” (G. Călinescu).

Nu ne propunem (nici nu dorim) să abordăm complexul însuși, căutându-i, de pildă, resortul în fascinația (în dragostea amestecată cu reținere) pe care tatăl a exercitat-o asupra fiului. Ne limităm la ceea ce ne oferă, spre analiză și reflecție, textul doar, în coerența lui contradictorie. Căci, se știe, un lanț (o rețea) de imagini este ecoul (expresia) unei fantasme, după cum – uneori – o singură metaforă poate fi expresia unui conflict. „Mitul personal” (Ch. Mauron) determină structura dramatică a operei. În cazul de față, anecdotică poemelor vizează un timp revolut, pe al cărui fundal se desenează, uriaș, înspăimântător, un întreg amurg: „Că-nalt răsari, cumplit, neîndurat,/Cuprins de flăcări pe căzânde turle,/ Cu pieptul gol luptând însângerat...” (Să reținem, în treacăt, splendoarea tabloului). În cele din urmă, „negrul domn” (cum îl numește poetul) piere, „trădat într-o strâmtoare” și bocit, firește, cu amărăciune, de „pletoasa-i seminție”. Aceasta este linia epico – lirică esențială a textului, planul său manifest. I se adaugă, desigur, elemente de decor, de recuzită, galeria personajelor secundare (*Călugărița, Boierul, Înțeleptul, Cronicarul, Domnița, Trântorul, Dregătorul*), menite să întrească perspectiva, să dea consistență și realitate lumii în care evoluează protagonistul. Ne aflăm, oare, în ambianța avatarului? Așa s-ar crede, dacă discursul manifest n-ar fi subminat (și, din acest unghi, anulat) de limbajul energiilor latente. Într-adevăr, orbitoarele panorame sunt făcute să ascundă (și să reveleze) un gând adânc, obsedant, chinuitor, o preocupare non-estetică în sine, un impuls ce transformă textul într-o mascată pledoarie. Într-o pledoarie, totuși, care, pentru a convinge prin înseși mijloacele măștii, este viguroasă și sub raport estetic.

Așadar, înlănțuirii de motive eroice (prim-planul spectaculos, persuasiv, construit, intens retoric, conținând dorințe conștientizate) i se opune seria de motive discrete, neplănuite, trădând temerile refulate și realizând, împreună cu motivele aspirației (cele dintâi), configurația *himerei*.

Semnalăm, pentru început, strania insistență asupra *surselor*. De ce, adică, ar fi nevoie de surse? Le pretinde cineva? Poezia reconstituie altfel (nu documentar) un chip, un timp, sau o lume. Și atunci, cum se explică anxioasele justificări ale autorului, cu privire la lipsa de date și de validare a „blazonului”? Sunt de ajuns, zice el (*Clio*), două atestări nedocumentare, una vizuală (amurgul), alta sonoră (foșnetul frunzișului), pentru a avea certitudinea referențialității. Iar ceva mai încolo, înfățișându-l pe „războinic” (*eul ideal*), Mateiu I. Caragiale strecoară, în focul descriției, următoarele versuri: „Dacă-al tău nume îl săpase runa/ Cea tainică pentru-a-ți slăvi avântul,/ L-a șters neîmpăcată-apoi uitarea”.

Nici o clipă, deci, fervoarea în sine a empatiei nu-l absoarbe pe autor. Fiindcă nu avem a face, în fond, cu empatie, cu o identificare spontană, necesară, nu avem a face cu o *regăsire*. Poetul nu cade în timp, adică în diacronia propriului eu, nu sesizează abisul din lăuntrul său, nu-și descoperă *avatarul*. El caută certificatul nescris al

straniei himere. „Poți fi nobil, pare a spune sub-textul, chiar dacă n-o poți dovedi”. Poți, firește, îi răspundem, dar cu o condiție: să nu pui atâta preț pe sărmana (existentă ori inexistentă) dovadă.

Așadar, profunzimea acestor poeme trebuie căutată nu în ceea ce afirmă, ci în ceea ce ascund. Avem a face nu cu o profunzime mnemonică, ci cu una strict textuală („La profondeur c'est ce qu'on cache; c'est ce qu'on tait. On a toujours le droit d'y penser” – G. Bachelard).

Dar această obsesie a surselor nu e singurul semn al fisurii, al distanței dintre eul real și cel imaginar. Se adaugă un apelativ, o formulă de adresare, acel îngrozitor „stăpâne!”, care surpă, dintr-o dată, orice suprapunere între cel ce pretinde că-și „amintește” (că se amintește, vezi *Întoarcerea învinsului*) și insul (mai exact: alter-ego-ul) amintit. Și astfel, întreaga mnemotehnie (expusă, detaliat, în *Singurătatea*), în ciuda declarației de principiu („Renasc cel de-altădată...” etc.), e făcută, parcă, să elimine avatarul, să anuleze existența trecută. Căci scriitorul dorește, în fond, o anumită investiție prezentă, nu revelația continuității temporale, indiferente la blazoane și investiții. În consecință, el interpretează amurgul și sonoritățile frunzișului ca pe niște *semne* (limbaj socializat, accesibil oricui), nu ca pe niște elemente ale unui *intersemn* (limbaj transtemporal, decodabil numai în intimitatea conștiinței receptoare).

De fapt, între eul ideal (imaginar, himeric) și cel real nu e doar incompatibilitate, ci și aversiune. E „trădarea” de care vorbește enunțul, fără a-i conștientiza, probabil, integral, semnificația: „Și ai pierit, trădat într-o strâmtoare...”; „Din goană-l săgetară, trădat într-o strâmtoare...”

Iată evenimentul lăuntric decisiv, axul personalității și al textului: *eul profund, cel care generează diversele euri contingente, nu ratifică identificarea*. Și obligă eul empiric să-l elimine pe cel închipuit. Aici e marea suferință a individului concret și cauza orgolioasei sale solitudini. Aici e izvorul emfaticii blazări, al „semeției”, al unui gălăgios antierotism („Iubirea e robie, trădarea umilință...”), ascunzând, de fapt, un suflet sensibil și dezarmat, supus forței thanatofile (feminine) a himerei. Aici e adevărata dramă – în plan psihologic și textual. Cu atât mai mult, cu cât scriitorul însuși pare a și-o devoala, din când în când, cu o supremă luciditate: „Că margini nu cunoaște păgâna-mi semeție,/ Afară de trufie nimic n-avut-am sfânt,/ Mi-am răzbunat printr-înșă întreaga seminție...” (vezi și *Grădinile amăgirii*). Încât, lipsit de un trecut nobiliar autentic și renunțând la propriu-i prezent, însuși eul profund, cel esențial, devine himeric. Este originalitatea (tragică? vană? bizară?) cu care Mateiu I. Caragiale estompează (ispășind-o) greșeala de-a nu fi înțeleș excelența blazonului artistic.

Orizont, 25/1988

Tema poeziei lui Ienăchiță Văcărescu este „întristarea”, durerea morală, înțeleasă, însă, nu ca o trecătoare și decorativă melancolie, nici ca o cale spre cunoaștere, ci ca o modalitate necesară a trăirii depline. Cu condiția, firește, de a fi întreținută, conștientizată. Anecdotică amoroasă – simplă retorică alegorizantă, vehiculând „metafore culte ale poeziei galante din secolul al XVIII-lea” (Al. Piru) – nu trebuie să ne înșele. Căci, în optica poetului, suferința este consubstanțială ființei, este motivată „filozofic”, neîncheindu-se decât o dată cu moartea: „Spune, inimioară, spune/ Ce durere te răpune?/ Arată ce te muncește,/ Ce boală te chinuiește?// Arată, spune, n-ascunde,/ Dă-mi un cuvânt și-mi răspunde./ Spune, inimioară, spune!/ Ce durere te răpune?” Sau: „Oftările-mi sărcinează/ Pieptul, viața-mi scurtează./ Răpaus, viaț-oi avea/ Numai când Stixul o vrea”. Ienăchiță Văcărescu ilustrează mișcarea de început a liricii românești, inspirația ei culturală, neo-clasicizantă, mișcare continuată și de Bolintineanu, bunăoară, dar întreruptă brusc, și categoric, și magistral, de Eminescu, întrupare a geniului național. Dar ea subzistă, marginalizată, latentă, și revine, în prim – planul liric, prin Al. Macedonski, întregind, astfel, configurația matură a poeziei românești.

Reluând analiza poeziei lui Ienăchiță Văcărescu, vom spune că, potrivit opticii sale, existența – în contingența ei – se dovedește un amestec de recuperare lucide și de uitări instinctive ale amintitului sens („întristarea”), o sinteză variabilă, ce facilitează alunecarea în timp, glisarea individului, mai mult sau mai puțin calmă, spre extincție. Or, Ienăchiță Văcărescu respinge, constant, momentul amnezic, complăcându-se, cu o senină disperare, în acea „l'insupportable douceur d'exister” (cum ar zice Sartre).

Ca urmare, durerea – justificată nu neapărat circumstanțial, ci decurgând, mai degrabă, din chiar esența vieții – este mereu stârnită, activată, mereu actualizată, prin diverse procedee, prin subtile mnemotehnii. De pildă, prin resuscitarea iubirii nesatisfăcute, sau prin refuzul de a tranșa o alternativă – știut fiind că piedica, obstacolul, exasperează dorința: „Într-o grădină,/ Lâng-o tulpină,/ Zării o floare ca o lumină.// S-o tai, să strică!/ S-o las, mi-e frică/ Că vine altul și mi-o ridică”.

Abordat dintr-un asemenea unghi, amorul nu mai e un *țel* superficial, ci un *mijloc* între altele, menit să conducă insul către descoperirea esențialului. I se alătură poezia, modalitate privilegiată, fiindcă – pe de o parte – e în stare să dea înfățișare și glas întregului demers, împingând trăirea durerii până la limită și însoțind-o acolo ea însăși, iar – pe de altă parte – fiindcă e mereu neputincioasă în această încercare: „Muză, putere dă, mă rog, la graiurile mele./ Zi-mi, cum să-ncep? `n ce fel s-arăt gândirea mea prin ele?”; „Și ce voiesc cum poci s-arăt?/ Am glas? Muză, grăiește...”

Limita poeziei e suferința în plenitudinea ei. Impenetrabilă, ermetică, suficientă sieși, neemițând și nerecepționând informație, durerea pură e o sferă, e o perfecțiune. Perfecțiunea întristării este dorința de moarte, după cum perfectibilitatea ei neîntreruptă, intermitența ei țin de manifestările vieții. Există, așadar, o durere inefabilă, „de nespus” („jalea” ce „nu e de spus”), în fața căreia, evident, cuvântul amuțește. *Ea nu poate fi rostită, pentru că nu mai poate fi sporită.* E trăită, doar, simțită și aureolată de tăcere, cum declară acest text memorabil, înscris de G. Călinescu între cele ce „subjugă memoria”: „La o-ntristare/ Amară foarte/ Ncât cel

ce-o are/ Să-și roage moarte,/ N-ai ce să faci.// Nu-i mângâiere,/ Nici e puțință/Acel ce piere/ Să-ți dea credință,/ Trebuie să taci”.

Ideea merită a fi reținută. Într-adevăr, poemul, prin însăși scriitura sa, potențează și precizează substanța reveriei. Dar când reveria realizează în sine „tema” poemului, acesta din urmă își reduce (sau chiar își pierde) necesitatea. Ființa depășește limbajul, expresia, nu mai dorește să fie rostită, îi ajunge că „este”.

Dialectica durerii paroxistice, perfecte, trecerea „jalei de nespus” în thanatofilie sunt admirabil sugerate în *Amărâtă turturea*. Iată *trei repere* pe traseul acestui calvar (*caracterul inefabil al evenimentului sufletesc; anamneza obsesivă; thanatofilia*), determinate de fixarea deliberată în euforia deprimării: „Amărâtă turturea/ Când rămâne singurea/ Căci soția și-a răpus,/ Jalea ei nu e de spus”; „Trece prin pădurea verde/ Și să duce de se pierde./ Zboară până de tot cade,/ Dar pe lemn verde nu șade.// Și când șade câteodată,/ Tot pre ramura uscată,/ Umblă prin dumbrav-adâncă,/ Nici nu bea, nici nu mănâncă.// Unde vede apă rece,/ Ea o tulbură și trece;/ Unde e apa mai rea,/ O mai tulbură și bea”; „Unde vede vânătorul/ Acolo o duce dorul,/ Ca s-o vază, s-o lovească,/ Să nu se mai pedepsească”.

Dar, la urma urmei, ne întrebăm, de ce trebuie să fie mereu trează această suferință, această melancolie existențială, de care, în genere, ființa (și conștiința) se apără prin uitare? Fiindcă înfruntarea, asumarea ei se asociază cu o adâncă voluptate. Rezidă aici – chiar dacă abia perceptibilă – o intuiție de profunzime, un adevăr ce ține de esența umanului și care explică vitalitatea acestei poezii, forța ei – mascate, parțial, de apartenența la un alt limbaj, pre-eminescian, cum afirmam mai sus, la o altă vârstă lirică, la o altă viziune analitico – expresivă, la o altă convenție estetică.

„Întristarea” lui Ienăchiță Văcărescu diferă, în ambiguitatea și polivalența ei, de „farmecul dureros” al lui Eminescu. Iar diferența nu e doar de relief artistic și de complexitate, ci chiar de natură: prima e precumpănitor reflexiv – morală; celălalt – precumpănitor afectiv. Ambele, însă, se revendică de la abisala identitate a contrariilor. În similitudinea devorantă a vieții psihice, voluptatea și suferința sunt unul și același lucru, în ciuda faptului că, la suprafață, ca fenomene, par a se contrazice. Cât despre textele lui Ienăchiță Văcărescu – aceste minuscule și aproape uitate capodopere -, ele refac, dezvoltă, adesea fragmentar și excesiv de grăbit, geneza unor pasiuni, pledând pentru trăirea integrală a adevărului sufletesc. Aparenta lor frivolitate e numai boarea ce se degajă din eleganța dicției, din ceremonia rostirii, din semiotica gestuală. Căci, în realitate, eul empiric urmărește – cu uimire – vertiginoasa derulare a vieții gândite: spectacol fascinant, de la care privirile – o dată deprinse să-l contemple – nu se mai pot abate. Iar eul artistic, confesându-și experiențele lăuntrice, își asumă, simultan și necondiționat, conștiința civică: „Urmașilor mei Văcărești!/ Las vouă moștenire:/ Creșterea limbii românești/ Ș-a patriei cinstire”.

Orizont, 43/1988

PARADISUL SATANIC

Foarte bine informat, înzestrat cu simțul măsurii, pasionat și temeinic, Alexandru Ruja este unul dintre cei mai autorizați istorici și critici literari, în actualitatea noastră culturală îndeajuns de confuză. Stau mărturie lucrările sale de sinteză – *Parte din întreg*, I, 1994; II, 1999; *Aron Cotruș – viața și opera*, 1996; *Literatura română contemporană. Poezia* I, 2002, stau mărturie numeroasele ediții din operele unor clasici (St. O. Iosif, Gala Galaction, Liviu Rebreanu, Aron Cotruș), stă mărturie, mai recent, ediția critică a poeziei lui Aron Cotruș: *Opere*, I, 1999; *Opere*, II, 2002. Asupra acesteia ne îngăduim a face, în cele ce urmează, câteva observații (1).

Mai întâi, remarcăm modul exemplar în care Alexandru Ruja își alcătuiește ediția. Textul poetic este însoțit de o doctă prefață, de note, variante și de o secțiune consacrată receptării istorico – literare. Apoi, beneficiind de sprijinul aparatului critic, ne simțim îndemnați să recitim opera acestui poet important, contradictoriu, pe cât de singular, pe atât de integrat în curgerea literaturii naționale. Într-adevăr, cititorului (fie el ingenuu sau avertizat) nu-i va fi greu să recunoască, în scrierile de început, viguroase reminiscențe eminesciene, iar în cele de maturitate – sonuri, enunțuri, simboluri, atitudini caracteristice lui Blaga, sau chiar lui Arghezi (vezi unele poezii din *Neguri albe*, 1920; vezi *Un plug* etc. etc.).

Dar, izolată din flux, ce ne comunică lirica lui Aron Cotruș, despre ea însăși, despre autorul ei?

Vom începe prin a spune că scrisul lui Aron Cotruș se plasează, programatic, sub semnul *forței*, al *intensității*. De aici – hiperbola, graba și hipertrofierea enunțului, de aici retorica tumultuoasă (*Opere*, II, p. 16, 25, 111 ș. a.: „Te vreau pe tine!.../ Vreau gura-ți, sărutările feline,/ Vreau trupul tău/ Și ochii tăi prevestitori de rău - / Te vreau pe tine!...// Vreau trupul tău,/ Vreau trupu-ți cald, bronzat în băi de soare/ Și graiul tău neînțeles,/ Din care,/ Respiră voluptate fără frâu/ Și-aroma-ndrăgostirilor barbare!.../ Vreau ochii-ți îmbătați/ De patima nebună, de visare,/ Vreau fantezia ta aprinsă de viziuni,/ Vreau orele-ți posace/ Și voluptatea ta, ce toaleta-și face,/ Într-un delir de casă de nebuni!...”, *Neguri albe*, 23); de aici, aplecarea spre realități teribile, gigantice (*foc, munte*), spre simțăminte nestăpânite: „Ca un nostalgic tigrău cu *trupul* plin de rane,/ Ce-n codrii lui străinu-i, / Cu furiile-mi toate, / Mă zbat, / Mă rod, mă chinui, / Mă gust cu voluptate, / Pân’ haina arzătoare a *cărnurilor* supte / Ce *trupul* mi-l înfașe, / Se va topi-n zăduful acestor multe lupte, - / Căci m-am născut cu dorul de lucruri uriașe” (subl. n., E. D.). Tot de aici, însă, uneori, și căderile de tensiune, diluția, prin ricoșeu, a energiei estetice, în favoarea celei empirice: „Și nebun, în prăbușirea-mi grea,/ pe tapete, peste *trupurile* lor, c-un rictus tâlhăresc, ucigător,/ să urlu de delir, plămânii să mi-i scuip,/ în cele patru vânturi/ și să mă-nec așa/ și să mă sting așa,/ în noaptea grea,/ în noaptea blestemată, oarbă și mișea.../ Ha! Ha!...”

Ar fi, totuși, prea simplu să ne oprim la aceste constatări. *Delirul* eului nu e gratuit, nu e numai o poză, nu vrea să illustreze, neapărat, o platformă ideatică. El se ivește din contactul dur, sever, cu o anume realitate (războiul, spre exemplu), prin mijlocirea căreia se revelează, erupe un peisaj lăuntric. Un peisaj original, poate unic în poezia noastră, un peisaj pe care autorul îl numește oximoronic, paradoxal,

paradisul satanic: „Și soarele aprinde-ntreg pământul,/ Iar vântul/ Aduce peste trupul meu inert/ Nisip arzând din jalnicul deșert.../ Azi sângele în vine ni se-ncheagă/ Și creierii ni se topesc în cranii.../ Te văd ca-n vis,/ Într-un satanic, dulce paradis” (subl. n.).

Atrage atenția, passim, obsesia *trupului*, în detrimentul *duhului*, obsesie ce-l separă, net, pe Aron Cotruș, de marii mistici Blaga sau Arghezi.

*

Paradisul satanic este, așadar, arhitema poeziei lui Aron Cotruș, indiferent de motive, de pretexte, de momentele de calm și de iluminare. Totul, absolut totul, situat fiind sub zodia *forței*, a *intensității* (în limbaj, în gând, sau în gest), totul se scaldă, cu o neagră voluptate (*negru*, *negură*, *beznă* sunt termeni dominanți), în *focul*, în *sângele*, în *noroiul* (pseudo-)edenului demonic. O atare viziune nu-i trezește eului artistic nici spaimă, nici oroare, dar, evident, nici simpatie, ci un ciudat amestec al acestora, altfel spus, stârnește și întreține *fascinația*. „Grandiosul sinistru”, cum se exprimă G. Călinescu, exercită asupra poetului o sumbră seducție, îl obligă să sufere, cu imense delicii negative, îl determină să exploreze teritoriile dezastrului, ale întunericului, ale furtunilor de flăcări, ale morții violente. Cele mai izbutite versuri ne înfățișează, așadar, *Apocalipsa*, „noaptea de apoi” și „ziua de apoi”, după spusa poetului: „Și-așa, cum trec, par horde macabre de strigoi,/ ce se afundă-n neguri ca-n noaptea de apoi”; sau: „Porni-vom sub drapele-nsângerate, pe cari vom scrie: ziua de apoi...”

Pe de altă parte, *paradisul demonic (satanic)* înseamnă haos, descompunere, dezarticulare (nu doar intensitate). Lumea, universul par a fi, totodată, o *mină de-ntuneric* (II, p. 100), în care poetul răătăcește, asemenea unui *miner* („miner nebun în mina asta de-ntuneric”). În treacăt fie zis, minerul – astronom al adâncului – apare și la Novalis. Dar eul însuși e pulverizat, desfăcut, prin analogii divergente: *mină* („M-am coborât în mine ca-ntr-o mină”), *picur*, *furtună*, *brad*, *pâine*, *cale*, *pisc* („Vreau să fiu picur îndărătnic, rece,/ pentru piatra cea mai tare.../ vreau să fiu furtună cotropitoare/ și brad ce rămâne-n picioare/ pe unde ea trece...// Vreau să fiu pâine albă și bună/ pe masa șchioapă și goală-a flămândului/ și pisc pe care cântă-n furtună/ doar paserea neagră a gândului...// Vreau să fiu cale plină de soare/ pentru toate biruințele mari ale omului/ să-mi simt zilele cum mă părăsesc nepăsătoare/ ca frunzele pomului...”, II, 96), după cum înregistrăm un foarte interesant amestec al elementelor. Astfel, *pământul* („pământule,/Flămând, necruțător, nemărginit mormânt!...”), cu extinsa-i familie lexicală – *tină*, *glod*, *noroi*, *pulbere* etc. – , pare a fi elementul pivot, dominant. Autorul este, neîndoielnic, un *teluric*. Dar, alături de nimicirea lentă, pe care *glia* o poate oferi, există și se impune și cea vehementă, rapidă, datorată *focului*. Acesta absoarbe (passim), deopotrivă, *astralul* (*soarele*, *îndeosebi*, dar și *stelele*; *luna* – fapt demn de consemnat – nu) și *umanul* (esențializat în *sânge*). Este o translație semantică foarte productivă, inclusiv sub raport strict textual (să se vadă dispersia determinantului *însângerat*).

În consecință, *teluricul* Aron Cotruș este, concomitent, un *piric*, ba chiar și un *uranic*, cu precizarea că bolta cerească, dincolo de ce se pretinde pe alocuri (de pildă, că ar simboliza aspirația spre puritate), rămâne, totuși, în primul rând, în cazul său, un imens spațiu liber, spre care năvălesc *pământul*, *muntele* (II, 130, 132).

Evident, simultan, cerul este și purtătorul *surselor de foc*, mai sus pomenite. De altfel, *focul* și *pământul* generează un element intermediar, reprezentat de *fum* și de *cenușă*. Iar seva vitală, *sângele*, se pierde în același ghem indistinct de *flacără* și *glod*.

În coordonatele infernale ale paradisului demonic, ființa umană (alungată din adevăratul Eden, chinuită pe un pământ arid, ea însăși grea și uscată, ca o piatră – II, 171) moare, uneori generos („O, prieten scump, ori biet necunoscut!/ un singur gând/ a mai rămas în creieru-mi de rând,/ un gând de-a mă târî prin noaptea oarbă,/ prin șanțuri, prin noroi,/ peste cadavre calde de eroi,/ de-a te găsi, o prieten bun ori dușman,/ și de-a-ți întinde mâna mea de frate/ și de-a te face să înceți a plânge,/ ca zorile de mâine/ să ne găsească morți lângă olaltă,/ în purpuriul soarelui de sânge...” – II, 114), alteori statuar, memorabil („În vaierele-atâtor camarazi/ Moare tăcând al culmilor voinic.../ Moare ca-n umbra codrilor de brazi/ Și nu-i mai cere bieteii vieți nimic...// Deodată, cu puterile lui toate,/ Se mișcă, se ridică-ncet pe coate/ Și stă așa, îngândurat privind,/ Însângeratul soare în apus...// Cu capul luminat de-un calm nespus,/ În pulberea solară-acest cioban/ Pare-un superb legionar roman!...” – I, 69).

Din timp în timp, ca o palidă contrapondere la viforul devastator al Apocalipsei, apar scurte răgazuri de calm și lumină („Prin geamul larg deschis/ primăvara îmi întinde un ram de liliac în floare.../ lacăte de liniște la uși atârnă seara/ cu degetele ei de catifea/ și-un liliac atins de-o mână nevăzută/ își ninge florile în amintirea mea...” – *Primăvara*); „E-atâta liliac în floare-aicea, Doamne,/ și pe cruci atâtea nume de oameni cari au fost și nu mai sunt.../ atâtea prieteni dorm și-ngrașe-acest pământ,/ atâtea primăveri, atâtea veri, atâtea toamne,/ cu cari m-am coborât și mă cobor și eu/ mereu,/ înfrânt,/ fărâma cu fărâma în mormânt!” – *În cimitir*, II, 93, 95), menite, însă, și ele, să accentueze gândul extincției. Nădejdea trecerii de la moarte la viață (valorizarea hristică a zădărniciiei și a călătoriei prin focul final) abia dacă mijește („Răsăritul: blond, fantastic faur/ îmbracă-n aur/ biserica cu turlă și cu ziduri albe.../ Eu trec pe-o cărăruie printre troșoțel și nalbe/ și printre tineri pruni în floare.../ trup al meu și suflet de Duminică,/ unde sunteți voi?.../ mai învia-veți oare?!...” – II, 94). Prim – planul, fundalul, întregul univers sunt pradă învolburării telurice, zbuciumului piric, avântului însângerat, declamației tragice, înnegurării uranice. S-ar putea afirma că Aron Cotruș este, dacă nu singurul, oricum cel mai însemnat (și mai retoric, mai vocal) poet satanic din literatura română. (Să ne amintim de satanismul strict declarativ al lui Macedonski).

Orizont, 5/2003

NOTĂ

1. Între timp, Alexandru Ruja și-a îmbogățit bibliografia personală cu încă trei titluri: este coordonator al *Dicționarului scriitorilor din Banat*, 2005 și autor al volumelor *Printre cărți*, 2006 și *Aron Cotruș. Corespondență*, 2006.

DESPRE CONTEMPORANI

VIRGIL TEODORESCU

În ciuda unor termeni „heracliteeni”, precum *fum*, *flacăra*, *a arde*, *cenușă* sau *a curge* (de altfel, sporadici și prezenți, mai degrabă, ca deprinderi, ca automatisme lingvistice, decât ca deconspiratori ai unei viziuni), Virgil Teodorescu (*Poezie neîntreruptă*, 1976) se dovedește, la o lectură cât de cât analitică, un autor de factură eleată și descendență macedonskiană.

Așa cum am arătat și cu un alt prilej (*Poezia lui Virgil Teodorescu*, „Orizont”, 9/1977), se poate vorbi, mai întâi, despre poezia lui Virgil Teodorescu ca despre o *experiență citadină*. Tematica, deci, ea însăși, și prin sine însăși, este o primă probă a încadrării stilistice enunțate. Căci, metaforă – cadru (sau cadru, pur și simplu), orașul este locul în care experiența artistică a autorului este, totodată, o *experiență intelectuală*. Poezia lui Virgil Teodorescu se află într-o polemică necruțătoare cu toate mecanismele ruginite ale liricii vetuste, ba chiar, dacă e nevoie, cu propriile comodități. Se adaugă intervențiile reci în text, insulele de comentariu, de meta-poezie, referirile la „metaforele banale”, toată regia lucidă, care conferă discursului a-sentimentalismul său specific.

Prin ricoșeu, avem a face, simultan, și cu o *experiență livrescă*, nu o dată tensiunea lirică născându-se din punerea în contact nemijlocit a două coduri poetice opuse: „Așadar vom părăsi parcurile prin care-am rătăcit nebuni/ vom părăsi costișa rămasă din străbuni/ când ne-am iubit în ploi/ și lemnul verde era ud ca noi/ și gardienii duhneau de la o poștă a teren viran/ și dragostea umbla târâș un gușter cu pumnalu-n dinți...” (p. 5).

În sfârșit, poezia lui Virgil Teodorescu este și o *experiență lingvistică*, până acolo, încât, uneori, lumea, în ansamblul ei, îi apare autorului aidoma unui text poetic.

Vom constata că explorarea deliberată a cosmosului lingvistic (suprarealismul) se asociază procedurilor livrești amintite mai sus: „abraba e alcoolic în ultimul grad/ și când bea își caută falca de jos/ imobilă azi/ sau mai bine zis lunecarea maxilarului inferior/ dispărută în neagra veșnicie...” (p. 14).

Prozodia se atașează tendințelor formative ale tematicii. Ritm și rimă (câteodată, poetul caută rime complicate, în contexte ce nu pretindeau – aparent – asemenea eforturi: *semnale/ pe ale...*), repetarea unor sintagme etc. – iată tot atâtea elemente rigide în flux. Cât despre *imagine*, vom spune, mai întâi, că, în general vorbind, oricât de liberă ar fi (sau ar părea), imagistica suprarealistă nu este, totuși, gratuită, nu este lipsită de motivație și de țel. Întâmplare, în sens absolut, nu există. O justificare – socială, psihologică, de program teoretic – se menține, oricând, la temelia exploziilor de imagini. În ce-l privește pe Virgil Teodorescu, analogiile (vom remarca, îndeosebi, mulțimea și splendoarea comparațiilor) au – pe lângă toate acestea – și un puternic suport estetic.

Remarcăm, pentru început, traseul *mișcării*: e vorba de *rotire* și *balans* (acesta din urmă fiind, evident, o semi-rotire): „Jeși din acest ou, din această balanță,/ Oprește pendulul sau strică-l” (p. 99).

Ideea *focului central* (fixat și rămas într-un *centru*) se încadrează aceleiași lumi *ovoidale*, calificate de autor *minunea ovoidală a existenței* – enunț ce definește, cu exactitate, cronotopul, ontologia acestui lirism.

Vom constata, apoi, și în concordanță cu definiția poetică amintită, că elementele realizează un întreg de configurație aproximativ sferică: „Va fi pădurea veche păzită de priveliști,/ Ovalul unei lacrimi la margini de câmpie./ Țărâna, focul, aerul și apa:/ Un uriaș marsupiu de sticlă străvezie” (p. 319).

Spațiul, așadar, ni se dezvăluie ca un imens recipient ovoidal, având, drept jumătăți, pe de o parte, *cerul* (neclintit), pe de altă parte – *marea* (într-o neîntreruptă pendulare). *Timpul* nu pare a fi nici curgător, nici pe de-a-ntregul ciclic. E, mai degrabă, indecis, ca un nevăzut și amețitor balansoar cosmic. *Individul uman* aspiră, în genere, spre *de-personificări florale*.

Dincolo de toate aceste dezvoltări, și constituind, poate, o rezultată a lor, se află poema *Invitație la călătorie*. În spațiul ei restrâns (trei catrene), poetul a izbutit instituirea unei entități *simbolice*. Realitatea antro-po-cosmică este desemnată de sinteza semantică, nebănuită de complexă, a termenilor *ins* – *cerc*. Sarcinile semantice circulă, nestingherite, de la unul la altul, întregul fiind nu o sumă, ci o substanță nouă. Acestei reușite, acestei sinteze între personificare și de-personificare, i-am dat numele de *simbol*. Iată textul: „Nomad într-o chilie am fost de când mă știu - / călătorii splendide pe care le încerc/ și astăzi în cuprinsul unui cerc/ mânat pe străzi de un copil zglobiu.// Pornesc pe raza lui și bun rămas/ îmi iau cu o emoție egală/ când parcurgându-l în diagonală/ în centru fac un foarte scurt popas.// Copilul mână cercul într-un elan firesc/ prin zonele de umbră izbindu-l cu o vargă - / și-n timp ce el aleargă/ eu înlăuntrul lui călătoresc...” (p. 326).

NICHITA STĂNESCU

Încadrarea creației lui Nichita Stănescu (*Starea poeziei*, 1975) în direcția eleată, deși nu se face fără oarecare dificultăți, rămâne suficient de comodă. Totuși, enunțurile heracliteene apar și se cuvine a fi consemnate. Ele au, aproape întotdeauna, o turnură declarativă – fapt ce împiedică legarea lor nemediată de resorturile intime ale viziunii: „Nimic nu rămâne el însuși mai mult/ decât o foarte singură dată./ Nu sunt vinovat că trăiesc/ într-o lume întruna schimbată” (p. 115). În altă parte, *ramurile sunt flăcări, frunzele – scânteii* (p. 143), *timpul curge aidoma unui râu* (p. 176), *trupul* – care curge și el - se aseamănă *fluviului* (p. 31, 376), ba chiar asistăm la o vastă identificare *suflet – râu* (p. 388).

Prin contrast (și la îndemâna oricui) – titlurile unora dintre volume: *Oul și sfera*, *Laus Ptolemaei*. Se adaugă faptul că, uneori, poetul așază față în față, probabil deliberat, cele două perspective, încercând (și propunând) o alegere (p. 202).

În fond, lumea operei lui Nichita Stănescu este – așa cum el însuși afirmă – *sfera instabilă* (p. 335), oscilând, permanent, spre configurații elipsoidale (*oul*). În acest univers, *deplasarea* este haotică, pluridirecțională, o veritabilă mișcare browniană (p. 84); adesea, ea este chiar absență a mișcării, iluzie: „Merg ca și cum aș sta” (p. 359; cf. și p. 99).

Cât despre *timp*, care poate fi *piatră* (p. 184), *sferă* (p. 36), șirag de *pete* (p. 47), el rămâne, în general, acel „azi etern, fixitatea neființelor”, de care ni se vorbește în *Confundare* (p. 139). La un moment dat (p. 50, 54), *timpul* capătă precise atribute spațiale, conform unor sentențe de tipul: „Ceea ce nu e fără de margini este” (p. 47), sentențe ce descoperă necesitatea limitei, a formei.

Oroarea de vid (p. 116) se încadrează, de asemenea, aici. Spațiul operei lui Nichita Stănescu este supra-aglomerat. În recipientul său sferoidal, întâlnim *păsări, iarbă, copaci, cai, soare, stele*; întâlnim persoana proteică a eroului, însoțită de *înger*. Între cele dintâi și aceasta din urmă – o proximitate sufocantă, matriceală. Poetul e *conectat la Cosmos* (p. 157), adunând diversitatea fenomenelor în unitatea propriei *sfere* (*suflet – sferă*, p. 258; *trup – roată*, p. 351; *natură – cerc*, p. 21).

Și totuși, cum afirmam anterior, eleatismul lui Nichita Stănescu nu e nefisurat. În ciuda celor arătate (și a altora, ce s-ar mai putea adăuga), eleatismul poetului este neconvins, „deceționat”, dramatic, problematizant: „Totul ar fi trebuit să fie sfere,/dar n-a fost așa...” (p. 52). Explicația ar putea consta în aceea că eul artistic contemplă lucrurile într-o clipă de instabilitate, în momentul tranziției de la ontologie la artă. În lumea lor, obiectivă, non-artistică, în imanență, lucrurile se supun legilor (legităților) *sferiei*. Ele alcătuiesc un limbaj, un text specific. Intervenția autorului în acest mecanism sparge echilibrul și eliberează *curgerea*. Ieșite din armonia lor firească, și încă neintrate în ordinea estetică, redevenite haos, obiectele se macină, cad în flux, spre marea neliniște a poetului: „Mă amestec cu obiectele până la sânge,/ ca să le opresc din pornire,/ dar ele izbesc pervazurile și curg mai departe/ spre o altă orânduire” (p. 71).

Efortul creator începe de aici. Inițial, lucrurile există fiindcă sunt privite (p. 45). Apoi, existența lucrurilor depinde de numirea lor, de *cuvânt*: „Cuvintele se roteau între noi,/ înainte și înapoi,/ și cu cât te iubeam mai mult, cu atât/ repetau, într-un vârtej aproape văzut,/ structura materiei de la-nceput” (p. 30). În cele din urmă, cuvântul însuși, o dată emis, capătă spațialitate, devine vizibil (p. 345).

Corelația *ins* – *mediu* dezvoltă corelația *privire (ochi)* – *grai (cuvânt)*. Mediul se adresează individului prin *văz*; la rândul-i, identitatea acționează asupra alterității prin *cuvânt*.

Esteticește vorbind, această confruntare între *eu* și *tu (el)*, pe care autorul o declară iluzorie („Nimic nu este altceva./ Totul este totul/ Iar eu sunt tu...”, p. 392) conduce la realizări importante. Se constituie o seamă de opoziții semantice (de obicei, de-personificatoare), precum: *ins* – *astru* (tipul *Hyperion*); *ins* – *daimon*, *alter-ego* (tipul *Faunul*); *ins* – *copac*; *ins* – *piatră*; *ins* – *cuvânt*; *ins* – *apă* etc.

Caracteristic rămâne faptul că poetul trăiește lucid starea simbolică (sinteza *ins* – *mediu*) și că – observând-o – o relatează ca *proces*, nu ca *obiect* sui-generis, finit. E vorba de conceptualizarea experienței simbolice (a „stării de poezie”, vezi titlul volumului) și de expunerea ei analitică. Piese fundamentale, revelatoare: *Axios!* *Axios!* (p. 196) și *Necuvintele* (p. 264).

Se tinde, astfel, spre acel *unu în nerepetare* (p. 400), cifra unu, - 1 -, exprimând, într-adevăr, după opinia noastră, ceea ce am numit *simbol (personificare x 1/ personificare)*.

Desfășurarea procesului simbolic reprezintă, așadar, una din temele predilecte ale acestor texte confesiv – conceptuale. O sinteză simbolică, conturată cvasi-deplin, întâlnim, însă, la debut, în poema *Dimineața marină* (p. 8).

Autor complex, Nichita Stănescu a izbutit, mai întâi, simbolul, introducând, apoi, discursul comentator, alături de construcția lirică propriu-zisă.

Orizont, 33/1978

MIRCEA CIOBANU

Descris ca relief, în ceea ce are, deci, perceptibil, *spațiul* poeziei lui Mircea Ciobanu (*Imnuri pentru nesomnul cuvintelor*, 1966; *Patimile*, 1967; *Etica*, 1971; *Cele ce sunt*, 1974) se constituie din opoziția *deal* – *vale*, realizată (ontologic) prin retragerea apelor *mării*: „Știind că o mare retrasă-și/ Lăasă moștenire – a val - /Ritmata ei verde minune/ Undind între vale și deal,/ Mă cred pe un fund de acvariu...” (*Imnuri*, p. 23). *Valea* e acoperită de *nisip* și de blocuri de *piatră*; *dealul (malul)* – la fel. Iar dedesubt, drept sprijin, e numai *piatră dură (bazalt)* (*Ibidem*, p. 51). Peisaj arid, sub ger sau arșiță, cu vegetație săracă (*spini*, *tufe*, *iarbă arsă*, *pomi rari*).

În esență, așadar, substanța este *piatră*. O spune, explicit, autorul însuși: „Cele ce sunt și la malul avar (unde lemnul/ tufelor seacă la vânt) se arată ca pietre...” (*Cele ce sunt*, p. 37).

Peisajul nu este nelimitat. Materia (*roca*) își circumscrie aparența în *inelul zării* (*Imnuri*, p. 113; *passim*), avântul pe verticală fiindu-i oprit de *cer*. Substanței (în diferitele ei înfățișări) îi este proprie o *formă* (inteligibilă) – *sfera*: „În țăndări învelișurile sar/ Și dau mirat de sfere-n alte sfere...” (*Imnuri*, 12). Vom constata, apoi, că – în interiorul *sferei* – se întretaie planurile orizontale *sol* și *cer* cu planurile verticale corespunzătoare (*Imnuri*, p. 16, 24 etc.). Spațiul matrice este, așadar, un *cub* înscris în *sferă* (sugestia, chiar dacă deturnată, a celebrei cvadraturi a cercului, cu ipostazierea iraționalității ei, nu poate fi, oricât am încerca și, eventual, oricât am dori, alungată, indiferent dacă poetul a avut-o sau nu în vedere). *Cubul* rămâne, totuși, o formă tranzitorie, el evoluând, neconținut, între *punct* și *sferă* (după cum *sferele* însele sunt generate, mereu, de *unde* care umplu spațiul) (*Patimile*, p. 10, 33, 95, 101 etc.) (1).

Pe orizontală, sus și jos, avem a face, în consecință, cu două platouri *circulare* (*cercuri*), în interiorul cărora este trasat câte un *pătrat* (*Patimile*, p. 48, 100; *Etica*, p. 19, 29 etc.). (Se menține, deci, și se întărește misterul străvechi, și perpetuu, al cvadraturii cercului).

Izomorfismul planurilor este cvasi-total: *cerul* e o *mare*, *marea* e un *cer* (*Patimile*, p. 56). Ni se vorbește de *râpa seninului* (*Imnuri*, p. 102), se postulează egalitatea *cer* = *pământ* (*Patimile*, p. 32) etc.

În sfârșit, nu doar deasupra planului celest se află un *soare*, ci și dedesubtul celui teluric (dedesubtul *arenei*, *cadranului*, *câmpului*, *ariei*): „Terestrul soare din adânc mă ține/ din mine să nu pot să mă desplânt...” (*Imnuri*, p. 63).

Cât privește *timpul*, ni se propune o viziune *ciclică* (*Imnuri*, p. 45), o desfășurare de „unde temporale”, o *rotire-n loc*, un șir *ritmic* de *ore stagnante* (*Imnuri*, p. 49), ba chiar echivalența *timp* – *umbră* (*Ibidem*, p. 50) (să se vadă și *Imnuri*, 87, 100 sau *Patimile*, 89, *Etica*, 39 etc.).

Un asemenea *timp* măsoară două tipuri de *mișcare*: una pe orizontală (spre *margini*, cf. *Cele ce sunt*, p. 31), având aspectul unor *unde concentrice*; cealaltă, pe verticală (între cele două *cadrane*), urmând traseul dublu al *spiralei* (*urcuș* – *coborâș*). Numai *vântul* se angajează, nestingherit, în cunoscutele sale *rotiri* interferente, aproape haotice (sau doar aparent haotice), oricum misterioase, imprevizibile (2). Pentru *spirală* – *coloană*, vezi *Imnuri*, p. 52 etc.

Fiind o *urcare* și o *coborâre* neîntrerupte, deplasarea pe verticală este, de fapt, și ea, o *rotire*, descrie și ea un *cerc* – perpendicular pe *cercul* deplasării orizontale. Permanentă revenire a mobilului în același punct schimbă *mișcarea* în *nemișcare*: „alerg de ieri în țara răsturnată/ și-același cer mă vede stând pe loc” (*Patimile*, p. 126).

În centrul *pătratului* de jos e locul individului uman. Acesta nu se lasă definit după analogiile curențe (florale, astrale, acvatice etc.), fapt ce reprezintă una din notele cu totul originale, cu totul aparte ale acestei poezii. Reținem câteva de-personificări, mai degrabă abstracte, contaminate de spațiul analizat mai sus:

verigă (*Imnuri*, p. 26), *cub*, *piatră*, *osie de cerc*, *stâlp*, *cerc*, *limbă de clopot* (*Patimile*, p. 10, 41, 43, 49, 79, 118).

Vom remarca, prin urmare, că – în contrast cu precizia spațio-temporală a mediului – individul se arată a fi *lipsit de formă*. El și-o caută mereu, cu deosebire în *oglindea apei* și a *cristalului*, *apa* și *nisipul* (materii amorfe) fiind elementele din care încearcă să-și plămădească (prin mijlocirea unui *liant*) *chipul*: simplă corporalizare a arhetipului, a *unimei* (*Imnuri*, p. 26, 52; *Cele ce sunt*, p. 37).

Definiția insului o va face *simbolul*. Tipologia stilistică, adică, în mare, încadrarea în una din cele două direcții definitorii – eminesciană sau macedonskiană – ale liricii noastre (tipologie de un eleatism emblematic, în cazul lui Mircea Ciobanu) se completează cu una din cele mai complexe tipologii estetice ale poeziei de azi (situate pe scara valorilor) (3). Mircea Ciobanu izbutește *trei poeme simbolice* pregătite de întregul corpus de texte care le precedă și impregnate în tot ce le-a urmat.

E vorba de *Oaspetele cu spadă*, *Armură* și *Augur*.

Cea dintâi dintre aceste trei poezii transcrie sinteza ins/ alter-ego (daimon) – tipul *Faunul*, deci. În *Armură*, tipul *Faunul* și tipul *Hyperion* se întrepătrund; realitatea de-personificatoare (și, concomitent, personificată) e găsită în cultură, nu în natură. Anticipări: *statuia* (*Imnuri*, p. 31), *tiparul de ceară* (*Ibidem*, p. 35). *Augur* (4) definitivează confruntarea cu *lucrurile* (să se vadă și romanul *Martorii* al aceluiași).

Așadar, pe de o parte, *ins*; pe de alta, *lucruri* (= *câini*, *dulăi*, *nori*) = *lupi* (*Imnuri*, p. 11, 31, 44, 108; *Patimile*, p. 60).

Un model al spațiului construit de creația lui Mircea Ciobanu este *cetatea* („crenelele zării”, *Imnuri*, p. 101; „Zarea cu pieptul apăs”, *Cele ce sunt*, p. 31 etc.). Volumele *Etica* și *Cele ce sunt* dezvoltă cadrul simbolurilor din *Armură* și *Oaspetele cu spadă*.

Reproducem *Armură*, text prelungit, din păcate, dincolo de limita sa așa-zicând organică (limită situată, credem, imediat după primele două strofe), dar unde, totuși, profunzimea și claritatea își sunt – una, celeilalte – revers și garanție: „Îmi voi lăsa sudoarea pe un mal/ Și-i voi privi statura călătoare/ Rămasă-n urmă cu un gest final/ De-a mă primi în straiul ei de sare.// O vreme și-altă vreme va pluti/ Prin treceri grave-n rază și căldură/ Va rătăci pe diguri cenușii/ Insinuând contururi de armură...”

Am putea re-afirma, schematizând, oarecum, *lucrurile*, că nivelul senzorial, cel afectiv și cel al rațiunii adaptative (altfel spus, nivelul contactului cu imanența) generează *epicitate* (text epic) și *dramatism* (mai exact: text dramatic). Sau, eventual, generează poezie minoră, descriptiv-confesiv-sentimentală. Sufletul este, prin definiție, liric. Iar spiritul, lume a transcendenței și cale spre transcendență, este extatic. Către acesta din urmă tinde poezia lui Mircea Ciobanu (5).

Orizont, 38/1978

NOTE

1. După convingerea noastră, nici clasică *sferă*, nici modernul (dar și străvechiul) *cub*, în idealitatea lor strict intelectuală, nu pot asigura, fie singure, fie – cu atât mai puțin – în coliziune, o formulă (și o soluție) de echilibru al lumii (al lumilor). Numai *Crucea*, model metafizic, sinteză a orizontalității și a verticalității, este în măsură să împace lumea cu sine însăși. „Crucea este în inima relațiilor dintre noi – ea este structurată în lucruri. Este ‚temelia universală’ „ (E. Stanley Jones, *Viață din abundență*, The Bible League, București, 2002, p. 369). Pe de altă parte, în *Apocalipsa 21, 16* citim: „Și a măsurat cetatea cu trestia: douăsprezece mii de stadii. Lungimea și lărgimea și înălțimea ei sunt deopotrivă”. Acestui enunț, Părintele Bartolomeu Valeriu Anania îi dedică, în josul paginii, un scurt comentariu: „Ceea ce înseamnă un cub, simbol al perfecțiunii”. Cf. și *The New Study Bible*, Zondervan Publishing House, 1995, p. 1948, glosa referitoare la *Revelation 21, 16: length...wide...high*. Thus a perfect cube, as was the Most Holy Place of the tabernacle and the temple”.
2. Adăugăm, acum, nu atât în completarea vechiului nostru comentariu, cât spre a da glas unui gând înduioșat, unor amintiri, legate de omul profund religios, care a fost Mircea Ciobanu, următorul verset din *Scriptură*: „Vântul suflă unde vrea și tu îi auzi glasul, dar nu știi de unde vine și nici unde se duce. Așa este cu tot cel ce este născut din Duhul” (*Ioan 3, 8*). Gr. *pneuma* și ebr. *ruah* înseamnă, ambele, și „vânt” și „duh”. De fapt: „La foi n’est-elle pas une révélation?” (Marek Halter, *La mémoire d’Abraham*, Robert Laffont, Paris, 1983, p. 110).
3. Cf., pentru detalierea acestor concepte (*tipologie stilistică, tipologie estetică*), Eugen Dorcescu, *Proiect de istorie a poeziei române contemporane, Preliminarii*, „Orizont”, 19/1978; *Tipologia stilistică*, Ibidem, 23/1978; *Tipologia estetică*, Ibidem, 26/1978.
4. Vezi Eugen Dorcescu, *Analiza stilistică a textului poetic modern*, în „Filologie XX”, II, Universitatea din Timișoara, 1978, p. 129 – 135.
5. Acest ultim pasaj nu figurează în textul publicat cu aproape trei decenii în urmă.

LUMINA DE LA CAPĂȚUL NOPTII SAU DESPRE SOCIOFILIE

Privită în extrema ei generalitate, în esențialitatea ei, tema noului roman al lui Ion Arieșanu (*Lumina de la capătul nopții*, Editura Facla, 1987) este *clarificarea existențială*, altfel spus: dobândirea armoniei lăuntrice, echilibrul pasiunilor, în fond *fericirea* însăși. Iată cum, la capătul experienței sale, eroul dezvăluie – identificând-o, numind-o – această componentă a structurii narative: „Dar, o dată cu durerea, peste mine trebuia să coboare și bucuria tainică a fericirii mele, mereu

căutate, mereu pierdute, mereu regăsite, către care gura mea implora și se înălța acum în gemete...”

Trebuie precizat, însă, numaidecât, că, în viziunea autorului, starea de fericire nu este un dat, ci un rezultat, nu este un dar al hazardului, ci o cucerire.

Avem a face, prin urmare, cu o fericire activă (nu contemplativă), unind împlinirea profesională, împlinirea familială (erotică) și limpezimea (demnitatea) conștiinței de sine. Așadar, o lăuntricitate senină, centripetă, și – deopotrivă – un elan altruist.

Ideea adâncă și fecundă a acestui text (a textelor lui Ion Arieșanu, în general) este *sociofilia*: „Acum știam ce se petrece cu mine. Auzeam înăuntrul meu, mustind, vechea bucurie care ațipise adeseori sau chiar amuțise. Bucuria de-a fi și de a mă risipi în ceilalți. Era ca o iubire nelimitată, înfricoșătoare...”

Dar, pentru a deveni roman (operă de *ficțiune*), orice configurație ideatică, orice substanță morală trebuie să fie implicate, absorbite, într-o anecdotică. Și, pentru a deveni roman semnificativ, se cuvine ca ele să adere la o matrice generativă, la un arhetip. În cazul de față, *anecdotică* (aleatorie, în concretitudinea ei) reface traseul socio – profesional (destinul) unui medic, Călin V., care depășește, ajutat de colegi, de mulțimea celor onești, o perioadă dificilă din viața și afirmarea sa. Viața doctorului Călin V. este, temporar, tulburată de prezența Barbarei Bucățea, personaj ermetic, complicat, pe care logica narațiunii îl destramă (să se vadă intervenția din final a lui Valeriu Fodor și spargerea acelei „carapace” de tensiune sterilă, sub care energiile se consumă inutil: „Ce simplu, ce firesc poți să aduci o speranță într-o inimă care o așteaptă. Trebuie doar să spargi carapacea și speranța te inundă și pe tine, și tot ce e în afară de tine. Ea te trage după sine în curentul viu, omenesc, spumegător, ce tresaltă în jurul tău”).

Oricum, confruntarea Călin V. – Barbara Bucățea, plină de meandre, de aparente relaxări și de re-actualizări, este aidoma unui pasaj întunecat, la capătul căruia se va declanșa o explozie de lumină.

Anecdotică recuperează, deci, *mitul labirintului*, asigurând, în perspectiva acestei structuri psiho – estetice, și lectura culturală a romanului, intertextualitatea lui: „...tout personnage de quelque importance représente une variation d’une figure mythique profonde” (Ch. Mauron).

Este impresionantă, sub acest raport, cursivitatea semantică a discursului. Ne rezumăm a semna doar câteva repere, în stratul conceptual, al mentalităților. De pildă, continuitatea substanțială dintre anecdotică, nucleu generativ adânc și fond ideatic este deconspirată chiar de titlu (*Lumina de la capătul nopții*), care, fără să-și fi propus, neapărat, acest lucru, trimite, totuși, la *Voyage au bout de la nuit*, celebrul roman al lui Louis-Ferdinand Céline. „La vie – meditează Bardamu – c’est ça, un bout de lumière qui finit dans la nuit”. Replica personajului lui Ion Arieșanu aduce reversul unei asemenea optici. Depart de a fi o pâlpâire incertă și iute pieritoare, viața se dovedește, dimpotrivă, o mare de lumină, capabilă să dizolve orice noapte: „Mai ales să înaintezi, dar fără să te temi, până la lumina de la capătul nopții. Căci există o lumină la capătul fiecărei nopți...”

Aici este resortul încrederii și tăriei – anume, în dialogul dintre om și lumină: „Pour vivre l’homme a besoin de contempler en avant de lui un point brillant vers

lequel il marche” (André Maurois). Și tot aici se află acea sursă de căldură ce-și trimite suflarea până în cele mai îndepărtate ramificații ale frazei.

Autorul a fost inspirat alegând, ca modalitate concretă a enunțării, ca tipar al transmisiei sale de informație către cititor, epistola. *Formula epistolară*, într-adevăr, face și mai accesibil, și mai convingător, mesajul etico – estetic al textului. În sistemul valorilor propus de scriitor, esteticul nu poate fi desprins de valorile morale. E vorba de etica profesională, de etica relațiilor inter-umane, de etica ființării, în genere (1).

Or, *etica* sentimentelor se confundă, de cele mai multe ori, cu *epica* lor, cu dinamica stărilor de spirit, orientată spre locul (și momentul) adevărului lăuntric. În acest demers rezidă modernitatea cărții, capacitatea ei de a păstra (prin mijlocirea afectivității) un subtil echilibru între polisemie și accesibilitate.

Sociofilia (2) rămâne, atât în planul tipologiilor literare, cât și în acela al stilului propriu – zis, definiția cea mai exactă, credem, a prozei lui Ion Arieșanu.

Orizont, 5/1988

NOTE

1. E vorba, desigur, în egală măsură, de morala creștină, nemărturisită, firește, explicit, la acea dată.
2. S-o numim *agape* (lat. *caritas*, ebr. *ha' ahavah*)? Cf. *1 Corinteni 13*, 13.

ARHITECTURA ABISULUI LĂUNTRIC

Aurel Turcuș a publicat, până în prezent (1), patru volume de versuri (*Umbra râului*, 1972; *Păzitorul stelelor*, 1979; *Urme arse*, 1980; *Cumpănă de aripi*, 1982) și două de proză fantastică (*Intrarea în poveste*, 1985; *Împotrivirea lui Făt-Frumos*, 1988) – toate prevestind, celui ce le citea cu atenție, o viitoare sinteză, o carte emblematică, în care celelalte să-și afle pe deplin rostul.

O asemenea carte s-a și clădit, treptat, latent și, aș zice, inevitabil: întregul elan existențial și artistic al autorului era orientat către ea. Numele cărții – bine ales – este *Conul de sine* (Editura Eurostampa, 1999). Să încercăm a descifra țesătura de semnificații acoperite de acest titlu straniu și, măcar în aparență, suficient de încifrat.

Mai întâi, vom reține (eventual, vom reaminti) că tema (mai exact: justificarea) poeziei lui Aurel Turcuș (și a oricărei poezii ce-și merită numele) este *identitatea* (conștiința unei anumite identități): „Petrecut prin vămile dintre clipe,/ străin în patria timpului,/ îmi port identitatea/ ca pe-un pleonasm / fără nume” (p. 36). Nu sunt de conceput, într-adevăr, creație, persoană, neam fără identitate (sau cu o

identitate ambiguă). Subminarea acesteia din urmă subminează înseși entitățile în cauză, le amenință ființa. Amenințare ce se resimte, ca un frison, în chiar stihurile pe care tocmai le-am citat: „străin în patria timpului”, „pleonasm fără nume” etc.

De unde provin această neliniște, această ezitare? Din caracterul non-autarhic al identității. Ea este, deopotrivă, *delimitare* și *apartenență*. Delimitare și apartenență atât în imanență, cât și în transcendență, atât în timp și spațiu, cât și în nemărginire. Drama, pentru cel ce gândește și scrie, de aici izvorăște.

Aflat, de mai multe decenii, pe urmele acestei identități, instalat interogativ în ea, Aurel Turcuș o descoperă, într-o primă instanță, *la palierul viețuirii imediate*, într-un plan precumpănitor *spațial, orizontal*. E o lume fluidă, simbolizată de *râu* (termen dominant), unde sălășluiește eul empiric, eul lumesc, egoul, ce încearcă, insidios, să se substituie identității (înțeleasă, aceasta, sau doar intuită, ca eu esențial, spiritual, ne-circumstanțial, duhovnicesc).

De altfel, curând, poetul își dă seama că alegerea sa este, dacă nu integral neadecvată, cel puțin incompletă: „...urma Omului – Fiară îmi rămâne străină mereu.// Numai meterezele inimii mele/ pot să-mi salveze neatârarea Ființei,/ în hăituirea din păcura veacului” (p. 53).

Delimitatea, deci, conduce la confruntare (căci egoul se izbește de alte egouri), iar confruntarea, la rându-i, dăunează identității: o dezamăgește, o dezgustă, îi dă sentimentul inutilității, al nimicirii.

La acest nivel, așadar, identitatea e amenințată de risipire, anulare, disimulare, de o aneantizare sui-generis: „Sunt și chemări la scenele deschise/ Și-aplauzele pot să nu se mai sfârșească,/ Pe când ce-am prezentat învie în culise,/ Iar eu mă preschimb, falnic, într-o jucată mască” (*Joc de măști*, p. 12).

Drept urmare, poetul abandonează delimitarea și caută sprijin în apartenență – în apartenența la un traseu precis al seminției sale -, la rădăcini, la temeliile succesive ale unor euri individuale și colective, eșafodate în timp. *Exclusiv în timp*.

Planul e, de data aceasta, *vertical*, și va rămâne așa.

Pe un prim palier, egoului – intrat în oarecare alarmă, după desprinderea de spațiu – i se revelează *bolta tracă* (p. 23), *Anacharsis* (p. 16, 17), adică stratul bazal, din care au crescut, treptat, etajându-se, curgând, pe firul aceluiași *râu* (devenit, dintr-o dată, simbolic, vizionar), întruchipările umane ale prezentului.

Acest temei al vieții de azi este, însă, undeva, în împărăția morții. E viu, e puternic, e tenace, e roditor, e vital, dar numai ca o undă misterioasă, ca un izvor nevăzut al ființei, fiindcă, în sine, strict fizicește, nu mai există. Concretitudinea lui rămâne cvasi-metafizică. Iată un text (un tablou), ce evocă, foarte convingător, căutarea identității în apartenența la istorie și dincolo de ea: „Din trunchiul hărăzit iederii zilei/ cineva-mi făuri o monoxilă./ Ferice de luntrea aceasta, având/ exact ce îi trebuie:/ Omul-singur-pe-fluviu” (*În nemărginire*, p. 57).

De fapt, acum se dezlănțuie *criza egoului*, a eului empiric, mundan. Suntem la un al doilea palier, pe un tărâm intermediar (nu liminar), după detașarea, după desprinderea, după ruperea de contingentă. Egoul reacționează prompt și devastator. Observând că *râul* („Amăgitorul râu”, p. 33) se oprește în lac (și că lacul trece în alt râu), observând că determinările spațio-temporale, pe care el, prin

separare, prin delimitare, le ipostaziase drept reale, se dovedesc iluzorii, eul lumesce stârnește, până la paroxism, disperarea (*Cămașa de izbândă*, p. 29; *Lângă marele vad*, p. 33; *Îngemănare*, p. 49; *La umbra s(p)inelui*, p. 50 etc.). Mai mult, trezește senzația de pierdere a identității înseși (de vreme ce se străduise să i se substituie), senzație însoțită de angoasă și renunțare: „Totuși, ca-n vis al unui vis strivit,/ Aud cădelnițare de clopot, sub pământ,/ Iar sunetul său dulce miroase a tămâie/ Și-a ceea ce, de-acum, nici nu mai știu ce sunt” (p. 39).

Procesul se derulează rapid, amețitor, într-o tensiune aproape insuportabilă. Poetul, încă prizonier al egoului, încă legat de o identitate ce-și fixează determinări exterioare, imaginează o halucinantă *barare* a ceea ce i se pare a fi curgere, lunecare, într-un poem terifiant, precum *Amânare* (p. 10): „Trebuie să împletesc un gard de nuiele/ între râu și lacul învecinat,/ ca să nu mai curgă peștii în neant - /mai cu seamă unul de aur – cel nevăzut - ”.

Neantul: iată ultima amenințare asupra eului empiric, în clipa când ființa, înconjurată de „semne”, intuiește că aparține transcendenței, că „ciorna nenorocită a vieții” poate fi „trecută pe curat” (p. 7).

În acest moment – pe care teroarea, indusă de anihilarea egoului, îl face extrem de greu, de apăsător – apar câțiva mesageri: *Maica*, *porumbelul*, *Duhul*, *Crist*, care îi atrag poetului atenția că identitatea este *Cel dinăuntru/ fără nume* (p. 15), este *lăuntricul chip* (p. 28), nicidecum ghemul de relații exterioare, în fond inexistente, după cum inexistent este și neantul.

Suferința de a trăi (*Omule, pomule*, p. 55), „lumea în care Cel-Rău urlă” (p. 39), „calvarul de pe scena vieții” (p. 56), „*Valea Plângerii*” (p. 58) nu sunt uitate, nu sunt negate, nu sunt privite cu antipatie, acum, când insul se află „pe cumpăna genunii” (p. 46), ci, pur și simplu, sunt depășite, înțelese în nimicnicia lor – „vânat de vânt” (p. 64), „deșertăciune” (p. 38). Esențial, decisiv, mântuitor e faptul că „*Țărâna trupului*” și „*Duhul Păzitor*” se vor răstigni împreună pe „greaua cruce de os” (p. 43). (2).

Astfel, egoul, demonic în felul său, a fost părăsit în favoarea *Sinelui*, a veritabilei, a unicei identități. Și, fapt uluitor (dar de așteptat), identitatea primară, cea legată de apartenența la un grup uman, la o seminție, se regăsește, sublimată, înduhovnicită, în marea non-identitate: „Vântul nu-și mai are morile lui./ Apa nu-și mai are morile sale./ Numai sufletul își are o moară eternă:/ Ce-l macină-n deal; ce-l macină-n vale” (*Alunecare, vânt*, p. 63). Forța ce întreține mișcarea suprafirească a morii nu mai este, însă, apa, ci *focul*: „...focul/ în veghea Celui ce-și petrece/ cu flacăra, pe culmi de pază”, p. 47.

Egoul străbate, așadar, drumul spre *Sine* atât în spațiu (*În nemărginire*), cât și în timp (*Scara*, p. 61), pe măsură ce ființa urcă de la „Lumea-cu-Dor” (p. 33), de la „*Valea Plângerii*”, la „*Gura de rai*” (p. 59). *Vaduri, vămi, punți* i se ivesc, primitoare, dinainte, simultan cu mesagerii de care am pomenit anterior. Demersul se încheie cu un text tragic – apoteotic, *Ararat*, ce pune capăt și volumului.

Astfel se încheie elaborarea și, mai ales, construcția, *arhitectura Sinelui*. Acesta este un *con întors* (de la lărgimea entropică a lumii mărginite, la vârful-punct, adevărata bază, ce sugerează infinitul). Ilustrația copertei, datorată lui Emil Grama, perfect adecvată discursului liric, probează, o dată în plus, că artiștii

comunică tainic și fructuos, atunci când au ce spune. Or, Aurel Turcuș (ca și Emil Grama) are ce spune. Nimic nu e lipsit de noimă, nimic nu-i gratuit în poezia acestei cărți. Observația exterioară trece în introspecție, aceasta alunecă, firesc, în contemplare, toate fiind încununate de iluminarea abisului lăuntric. Pe conul sinelui, se pot trasa câteva niveluri, câteva secțiuni transversale: suprafața, fosta bază (Lumea-cu-Dor, Vale a Plângerii), treapta identității, treapta unei anumite identități, cea a crizei egoului, în sfârșit cea a re-descoperirii identității în non-identitate (în supra-identitate, în atot-identitate).

Aici se află miezul abisal, dens, al poeziei lui Aurel Turcuș și altitudinea ei – existențială, reflexivă, culturală și, evident, estetică.

Paralela 45, 14 decembrie 1999

NOTE

1. Făceam această afirmație în anul 2000. Între timp, Aurel Turcuș a mai publicat două cărți de poezie (*Clepsidra de sare*, 2000; *Val după val*, 2003) și una de proză fantastică, *Tărâmul nălucirii*, 2003, precum și mai multe lucrări de istorie culturală.
2. Este prefigurarea ideii de ne-moarte (gr. *athanasia*, ebr. *al-maweth*), valorificată estetic, spre exemplu, în *Clepsidra de sare* (cf. *Postfața* noastră la acest volum, p. 148 - 149): „Cuvântul, Hristos, Duhul, Crezul sunt tot atâtea repere fundamentale, ce încurajează beatitudinea reintegrării în unitatea primordială. Destinul sumbru al omului, creatură care, cum spuneam altă dată, și-a ratat șansa, este luminat de această nădejde. De fapt, mărturisită sau nu, conștientizată sau nu, thanatofobia este cauza nefericirii terestre. De pe această treaptă se deschide o priveliște dificil de calificat și se impune un concept nelimitat și integrator, pe care l-am putea numi **athanasie** (ebr. *al-maweth*, tradus prin frc. ‚non-mort’), adică ‚ne-moarte’ (termen mai potrivit, în cazul de față, decât prea abstractul ‚nemurire’)”.

MOARTEA LUI TEO

Joi, 7 septembrie 2000, i-am telefonat, înspre seară, cum fac adeseori, lui Cornel Ungureanu. El mi-a spus că a murit Teo (numele cu care colegii și prietenii îl alintau pe Ion Dumitru Teodorescu). A murit complet singur, în odăița lui dintr-un bloc de nefamiliști, unde a fost găsit după mai multe zile de la deces...Când va fi înmormântat? Probabil mâine. Luați prin surprindere, membrii familiei și confrății

de la Filiala Uniunii Scriitorilor încercau să rezolve, cât mai iute, demersurile impuse de împrejurări.

A doua zi, în 8 septembrie, deci, pe la ora 10, nimeni nu știa încă locul și momentul înhumării. Abia în jurul prânzului am aflat, de la Paul Eugen Banciu: la ora 15, în cimitirul din Calea Buziașului. Am luat tramvaiul și m-am dus într-acolo.

Era o zi senină și caldă, o frumoasă amiază de toamnă. Am ajuns mai devreme. Lângă capelă, tăifăsuiau cantorul și o femeie în vârstă, pe care o cunosc, din vedere, de la Catedrală. Cimitirul, imens, era aproape pustiu. În latura lui dinspre sud, tocmai se desfășura o înmormântare protestantă.

„Nu va fi depus în capelă, mi-a zis cantorul, referindu-se, evident, la cel ce fusese Teo. Direct la mormânt. Acolo se va oficia slujba”. Și a adăugat: „A fost descoperit târziu. Intrase în descompunere...”

M-am îndepărtat puțin de capelă și am privit grupul de credincioși protestanți. Când am revenit, apăruseră o seamă de confrăți. Așteptam, acum, cu toții, mașina de la „Servicii funerare”. Iat-o. Coșciugul a fost transportat spre limita estică a țințirului, unde, între buruieni, fusese săpată groapa. Micul nostru alai (câteva persoane din familie, câțiva scriitori, câțiva necunoscuți) a pornit pe aleile năpădite de iarbă uscată.

Îi voi numi pe scriitorii prezenți (puțini, fiindcă alții n-au știut, de vreme ce, dată fiind situația, dată fiind precipitarea, nu s-a trimis nici un anunț la ziare): doamna Maria Pongracz-Popescu (și soțul ei, artistul plastic Dumitru Popescu), doamna Lidia Cerneț (soția lui Laurențiu Cerneț, care, bolnav, n-a putut veni), Cornel Ungureanu, Ion Marin Almăjan, Anghel Dumbrăveanu, Marian Odangiu, Lucian Alexiu, Paul Eugen Banciu, eu...

După slujbă, preotul a vorbit – concis și inteligent – despre cel plecat (și despre sensul și non-sensul vieții de aici). A rostit și titlurile cărților publicate de Teo (titluri care mi s-au părut întotdeauna foarte bine găsite): *Fierbintele vânt cu nisip*, 1968; *S-a întors Paternic*, 1969; *Țipătul de nuntă al păunului*, 1970; *Aproapele*, 1974; *Șase căluși în galop*, 1977; *O săptămână de bunătate*, 1980. Cornel Ungureanu, președintele Filialei, a vorbit, de asemenea. Apoi, sicriul a fost coborât în pământ, iar noi ne-am întors la casele noastre.

Așadar, și viața și moartea lui Teo se încheiaseră. El ieșise cu totul, și definitiv, din timpul real. M-am întrebat și mă întreb: există o continuitate între personalitatea lui Teo (ins grav, solemn, boem incurabil și, poate, disperat, spre sfârșit), opera sa (proză faulkneriană și un volum nepublicat de sonete) și modul cum a trecut în eternitate? Se spune că moartea petrifică în destin o existență anume. De ce am sentimentul că destinul lui Teo, pecetluit în acea după-amiază de septembrie, sub ochii umbriți adânc ai firavei asistențe, e mai greu de cuprins decât ne-am închipui? Poate că el murise, în fond, demult, atunci când a încetat să scrie proză, poate că, timp de două decenii, și-a supraviețuit, consemnând în sonete exact această supraviețuire... A luat cineva dintre noi în serios agonia existențial – estetică a lui Teo? Bănuiesc o fractură în acest destin, o dramă pe care mă tem că n-o vom identifica integral niciodată.

Moartea lui Ion Dumitru Teodorescu, crâncenă și tăcută, aidoma cutiei negre de lemn, cât o jumătate de sicriu, ce-i cuprindea rămășițele pământești, ne va marca (și ne va culpabiliza) iremediabil, pe toți, scriitori sau nescritori, fie că știm ori nu, fie că acceptăm ori nu acest lucru. Nici o ființă umană n-ar trebui să părăsească scena lumii în chipul în care a părăsit-o el. Iată de ce mi-a fost dureros de greu să pun pe hârtie aceste rânduri.

Orient latin, 4/2000

POSTBIOGRAFIA

Am citit, de curând, un volum de proză scurtă al doamnei Maria Pongracz, intitulat *Tablouri dintr-o expoziție* (Editura Eubeea, 1999; coperta: Dumitru Popescu). Cartea mi se pare interesantă pentru modul în care analizează (scriitoricește) ceea ce am putea numi *psihismul agonic*, urmărit, cu atenție, și descris, cu precizie, până în faza lui terminală. M-am gândit, deci, să consemnez, succint, impresiile pe care mi le-a trezit această nouă lucrare a cunoscutei scriitoare și jurnaliste.

Mai întâi, trebuie să spun, apăsător, că textele adunate între coperte nu au nici un dram de morbiditate. Nu ni se vorbește despre oameni bolnavi. Dimpotrivă, eroii sunt indivizi sănătoși, la trup și la minte, al căror suflet, însă, dintr-un anumit moment, din vina lor, sau nu, începe să se stingă. Iar ei rămân perfect conștienți de acest lucru. De aici – caracterul dramatic al scrierilor.

Autoarea surprinde, ca punct de plecare, clipa când eul *se trezește* din visul, din toropeala aparențelor, când ia cunoștință de propria-i existență, când se izbește de aceasta ca de un zid.

Trezirea echivalează cu un eșec (mai exact, pune în lumină eșecul: *Soare năclăit*, *Fotoliul-menghină*, vezi și p. 81 etc.), eșec ce prefigurează, în viziunea personajelor, *neantul* (termen dominant, spectru omniprezent: p. 19, 36, 51 etc.). De acum, totul devine un *coșmar* (p. 6, 39, 61 etc.), însoțit de apariții stranii, necunoscute mai înainte: *melcii* (*Dansul melcilor*), *cuta* adâncă de pe frunte (*Ibidem*), *umbrele* (passim), *pasărea de frunze* (*Bătrân scaldându-se*), *fluturile negru* (*Tors*), *vocile*, *năzgâmba* (*Năzgâmba*) ș. a.

Pe de altă parte, ruperea de ambianță traversează câteva etape, orânduite, în genere, gradual (vacuitatea profesională, cea sentimentală, derapajul biografic, impasul social), culminând cu intrarea (și instalarea), de-a dreptul tragică, în *postbiografie* (*Dansul melcilor*, *Soare năclăit*).

E o temă asupra căreia s-ar putea glosa îndelung. *Postbiografia* (inclusiv cea fizică, p. 41) înglobează toate eșecurile amintite, e suma, rezultanta, sinteza lor (să se vadă, spre exemplu, *Năzgâmba*). Agenții declanșatori ai întregului proces, agenți deopotrivă exogeni și endogeni, sunt, în ultimă instanță, *furnicile vremii* (p. 77). Ele își duc victima, *obosită*, *extenuată* (passim), într-un timp fără durată, fără

dimensiune și într-un spațiu confuz, unde insul nu mai trăiește, ci își supraviețuiește.

O tentativă de evadare din asemenea chingi ne este relatată în povestea promițătorului fotoliu-menghină – de fapt, o ultimă farsă, o răsturnare în nimicnicie și derizoriu: „Aureola căzu la picioarele lui, fără să-l învăluie în lumina spiritului” (p. 95).

Disperate de inconsistența propriei lor ființe, personajele își caută *chipul*, pe luciul diverselor *oglinzi* (passim), rătăcesc în *amintire* (*Năzgâmba*), vor să recupereze anii pierduți (*Bătrân scaldându-se*). Zadarnic. Nimic, nimic, pretutindeni. Doar solitudine și dezolare.

Astfel, se construiește, treptat, tabloul global al unei umanități dezorientate, lipsite de repere, înglodate în imanență.

Deteriorarea *chipului* poate sugera modificări ireversibile în suflet. Iar pierderea *chipului* (eventualitate funestă) ar echivala cu însăși căderea din har.

Aici, iarăși, s-ar cuveni o cercetare separată. „Imnul Sfântului Ioan Damaschin, cântat la slujba de înmormântare, este deosebit de grăitor în acest sens: Plâng și mă tânguiesc când gândesc la moarte și văd zăcând în mormânt frumusețea noastră neavând chip”. De asemenea: „Omul a fost zidit după chipul lui Dumnezeu. Cu siguranță, acest chip nu se referă la trup, ci se referă în primul rând la suflet” (Hierotheos Vlachos, *Psihoterapia ortodoxă*, Editura Învierea – Arhiepiscopia Timișoarei, 1998; traducere de Irina Luminița Niculescu, p. 137 și 120).

Proza doamnei Maria Pongracz sugerează (voit sau nu) tocmai această primejdie a pierderii *chipului*, într-o lume ce va trebui să aleagă între două drumuri: ori își va regăsi Creatorul, ori va pieri. E o împrejurare lăuntrică limită, pe care intuiția scriitoarei o sesizează, o transcrie și o comunică, avertizator.

Criza contemporană a identității, a eului – iată definiția concisă (mult prea concisă și prea intelectualizată, desigur) a substanței ce hrănește volumul.

Postbiografia, stare existențială neliniștitoare, oarecum paradoxală, dar nu mai puțin reală și, probabil, frecventă, nu putea scăpa observației unui artist talentat și lucid.

Paralela 45, 30 mai 2000

IMPLOZIA EULUI

După cum se știe (sau ar trebui să se știe), și după cum eu însumi am spus-o de mai multe ori (poate până la sațietate), un poet (un artist, în general) are ca obiect realitatea, nu literatura (nu arta), realitatea – nu diverse teorii, doctrine, ideologii. Dificultățile intervin în momentul când încercăm să definim noțiunea de „realitate”, noțiune al cărei conținut reprezintă, cum afirmam (și cum, repet, se cunoaște), sursa de inspirație a unui poet sau a altuia (mă refer, evident, la poeți, la

artiști, nu la acrobați, la veleitari sau la impostori: aceștia nu au nici o sursă de inspirație).

Din amintitele dificultăți, derivă numeroase confuzii și iritări teoretice, care, în opinia mea, pot fi, totuși, relativ ușor, depășite. Iată în ce fel: Există o Realitate în sine, singura demnă de acest nume („*Eu sunt Cel ce sunt*” – ebr. *Ehyeh Asher Ehyeh*; gr. *Ego eîmi ho on*; lat. *Ego sum qui sum* – *Ieșirea* 3, 14), Creatorul, și o realitate secundă – creația. La rândul-i, creația este fie primă (cea naturală, cea socială), fie derivată (cea reflectată, mai de mult, mai de curând, în conștiință, în artă). Și astfel, schematizând (desigur, exagerat) o relație atât de fină, vom spune că și poezii se grupează potrivit categoriilor ontologice amintite. Unii au darul de a vorbi despre Realitatea supremă (misticii), alții prelucrează artistic făptura (descriptivii, dar și analiștii și introspectivii, confesivii, ce înaintează doar înspre baza sufletului, nu înspre *acies animae*), alții, în fine, fac poezie dintr-o cultură bine asimilată, obiectivată și, deopotrivă, asumată (autorii livrești, cei care au substituit lumea cărții lumii în ansamblu).

Acest preambul, cam pretențios, era, cred, necesar, deoarece ne propunem să examinăm și să înțelegem poezia unui scriitor deloc comod, Lucian Alexiu, scriitor care – nu doar talentat, ci și foarte instruit fiind – derutează lectura (nu este singurul), antrenând-o, dacă nu avansezi cu prudență, pe direcții neadecvate. Secretul textului se ascunde, se disimulează, îndărătul unui eșoadaj ce se destramă, pe neașteptate, după o regie impusă, probabil, impulsului liric de însăși conștiința auctorială.

Nu am pretenția că eu aș fi surprins acest secret. Sau, mă rog, că l-aș fi surprins integral. Nici n-ar fi cu putință. Am ajuns, însă, nu fără efort, la o decodare, cel puțin credibilă, sper, dacă nu într-un totuși justificată. Treptele interesantului urcuș către semnificație le voi schița în cele ce urmează.

Mai întâi, aplicându-i antologiei *Eseu asupra colinei cu ulmi*, Editura Hestia, 2000, o grilă *referențială*, mi-am dat seama că ea nu-mi poate oferi decât o soluție negativă. Altfel zis, abordarea referențială eșuează în incoerența ambianței: lumea palpabilă nu se adună, nu alunecă spre un sens (sau spre un non – sens). Nici nu se impune, compactă, ca atare. Ea nu există, *pare* a exista.

Acesta a fost primul pas. Pe următorul l-am rezervat unei *lecturi culturale*. Și ea s-a dizolvat în inconsistența sceptică a entităților componente: poezie (*Defăimarea poeziei*, p. 189), Polifem, Sisif, Narcis, Icar, Yoric, Zăpezile de pe Kilimandjaro, literatura, p. 167, Primăvara preraphaelită, p. 89, retorica, p. 123, cuvântul („cuvântul propriu de negăsit de neuzit de nespun”, p. 103) etc. etc. rămân niște adieri incerte, așa cum erau, dincolo, soarele, stelele, apa, norul, vântul, poate chiar umbra și urmele pașilor: „cercetezi/ urma ghepardului/ imprimată de două mii de ani/ în nisipuri”, p. 190. Reproduc un *Ecorșeu* (p. 168), unde răbufnește, trist, memorabil, emoția agnostică: „fără nici o noimă/ fără-un cuvânt - / melancolia/ acestor mici vietăți jupuite/ atârând în cârligele măcelăriei/ din colț”. În finalul unei *Idile* (p. 15), poetul declară: „de două mii de ani/ nimic nou”. Într-un anume fel, da; ba încă, adaug, de la Geneză, nu s-a mai întâmplat nimic. Doar mai mari sau mai mici vârtejuri de țărână.

Am trecut, deci, la o descifrare *metafizică*. Dar nici acum nu s-a conturat un întreg semnificativ. Suprasensibilul s-a preschimbat doar în mitologie, aluzie, pretext (înger, eden, satan, *Epifania*, *Dies irae*), eventual *semn* (unul din termenii cei mai enigmatici, p. 112, 152, 165, 171), sau, iarăși, *cuvântul*, asimilat, într-un loc, cu nemărginirea: „străbați necuprinsul/ călătorești în pânțele/ unui cuvânt” (p. 43). Or, exact aici și acum, prin confruntarea celor trei lecturi, se insinuează misterul, stimulat de mișcarea browniană a lexemelor amintite: umbră, urmă, semn, cuvânt, cărora li se alătură, decisiv, punctul (p. 192): „acvile:// precum zborul giruetelor/ într-un/ punct fix”.

Reluând textul, mi-a fost limpede că drumul spre miezul acestei poezii, spre structurile ei generative, nu are nevoie nici de sprijinul criticii tematice, nici de acela al criticii stilistice, ci doar, oarecum, de sugestiile psihocriticii. Instrumentul hermeneutic principal rămâne, însă, intuiția unui cititor avertizat, care pornește din interiorul operei, nu din afara ei, adică de la motivație (și tipologie) spre configurație (și fenomenologie).

Într-o primă instanță, așadar, având în vedere indeterminarea informației, pe toate planurile, s-ar putea invoca absența prizei la real și conștientizarea ei (dramatică), unite cu o grijulie (și autosarcastică) mimare. O privire atentă probează, însă, nu absența, ci *refuzul* (deliberat sau nu) a ceea ce se numește simț artistic al realității. Ca urmare, cronotopul nu are departajări, orientare spațio-temporală, nu se supune unei ierarhizări specifice. Legile ce îl domină sunt *dispersia* și *entropia*.

Am vorbit de goana necoagulată a nenumăratelor obiecte fantomatice din care se compune și se descompune mediul. Iată, în plus, anularea întinderii: „bila se rostogolește pe direcția/ sud – sud” (p.59), sau negarea ei cinică și îndurerată: „întorcându-te găsești soarele tocmai apus/ la răsărit” (p. 156). Și a duratei: „în fluviu ești fluviul însuși/ ești timpul de demult/ devorat de/ timpul de-acum” (p. 154).

În această, originală și complexă, meta-lume, distingem, totuși, un *vector*: *râul* (passim), o *direcție* (înaintarea spre amonte: „să înoți împotriva curentului”, p. 143 etc. etc.) și un *țel*: *apusul*, care, în ciuda acelei voite confuzii cu zorii, își păstrează, în rest, independența, ca justificare, concomitentă, pentru *înainte* și *înapoi*: „dacă plutești mereu dinspre soare-apune...” (p. 205).

Dar, reflexe ale unei perspective agnostice fiind (p. 143), cele trei repere nu asigură (nici nu intenționează s-o facă) structurarea acestei „lumi ce se dă de-a berbeleacul prin cer” (p. 197); dimpotrivă, se silesc a-i accentua destructurarea.

Așa se întâmplă că, nediferențiate, agresive, obiectele (fizice, culturale, inclusiv semnele – ecouri, reminiscențe ale apelurilor metafizice) năvălesc asupra eului, supunându-l unei mari presiuni, din toate unghiurile. Rezultatul este *implozia* acestuia, difuziunea și înstrăinarea lui, în haosul atotcuprinzător.

Implozia eului, iată tema poeziei lui Lucian Alexiu. Pulverizat în afară, și crezându-se pulverizat și în sine (ceea ce nu e posibil), eul are, prin compensare, intuiția vidului, a nimicului, a neantului (să se vadă *Vector*, p. 57; *Erinii*, p. 41; *Anamnesis*: „liniștea mincinoasă de dinaintea liniștii/ liniștii”, p. 104) etc.

Refuzul realității (Realității?) generează priza la vid. Aici mi se pare a fi sfârșirea, taina acestui lirism (și ale personalității artistice). Un pesimism subtil planează

deasupra discursului: „nesomnul, lehamitea, fierea” (p. 83); „nesomnul, lehamitea, moartea” (p. 119).

Textul respinge esența și e convins de caracterul iluzoriu al aparenței. Se situează în *intervalul* dintre materie (în sens larg) și spirit. Să recunoaștem că tensiunea între acești poli, ireconciliabili, poate fi apreciabilă. Și, în cazul de față, chiar este.

Paralela 45, 6 iunie 2000

DESPRE FASCINAȚIE

De curând, Mircea Pora mi-a dăruit cea mai recentă carte a sa, *Imperiul de praf*, apărută la Editura Sedona. După ce am citit-o, mă simt îndemnat să scriu câte ceva despre ea. Cred, însă, că volumul ar îndreptăți o analiză atentă, detaliată, de profunzime. O asemenea cercetare intră, evident, în sarcina criticii literare. Or, cum am spus încă din primele șiruri ale acestei culegeri de eseuri, eu nu sunt câtuși de puțin critic literar. Eu comentez o carte, spuneam, și repet, exact în măsura în care o re-inventez. Ca urmare, nu doresc, nici în cazul de față, să mă substituiesc demersului specific criticii declarate ca atare. Propun doar, spre meditație, o seamă de posibile repere, așa cum le-am perceput eu, parcurgând interesantul volum al domnului Mircea Pora.

Motorul textului, forța lui de autopropulsare, este *fascinația*, adică amestecul dintre *teamă*, *frică*, *spaimă* (termeni dominanți), pe de o parte, și *atracție* obsedantă (termen inclus în gesturi și evenimente), pe de alta.

Subiectul fascinației este *naratorul* însuși (discursul recurge la persoana întâi), iar obiectul ei îl constituie extincția (*moartea*).

Acest simțământ, statornic și dominator, reprezintă chiar substanța lăuntrică a eroului. El îl plasează pe prozator (pe narator, pe subiectul enunțării) într-o poziție ciudată: e foarte atent la ambianță („la amănunte”, vezi, spre exemplu, *Exerciții de memorie*) și, simultan, e separat de ea. Personajul se află aici, se află acolo și, totodată, nu-i de găsit niciunde, deoarece nu-și poate uita efemeritatea.

Astfel, deplasările ample în timp (*Prin pânza vremii*, *Album „Topolovăț”* etc.), ca și deplasările ample în spațiu (*Mic jurnal american*), există și, deopotrivă, sunt iluzorii, de vreme ce subiectul nu este altceva decât o anticipare inexplicabilă a neantului.

Într-o asemenea (i)realitate, indivizii par, în egală măsură, prezenți și absenți, înduioșători sau grotești, sunt un fel de umbre, ce capătă, pentru o clipă, aparența unei oarecare consistențe.

Visul, *coșmarul*, *nevroza* (altfel spus, ieșirile mai prelungite sau mai puțin prelungite din ceea ce se pretinde a fi veghe) intervin firesc pe firul epic, fără a surprinde, nici empiric, nici naratologic. Ridicolă e doar pretenția tenace a cuiva (a ceva) de a *fi* cu adevărat.

Singurele existențe certe rămân *praful, pânza de păianjen, uitarea*. O anume statornicie are *gara* (către care personajul, spre a fugi de sine, se îndreaptă uneori). Iar în peisaj se impune, lipsit de orice rezonanță morbidă, *cimitirul*.

Cum se vede, forța de neînvins a *fascinației* transfigurează totul, absolut totul, așezând, în spatele a ceea ce e perceptibil, un vacuum, o îndoială, un zâmbet clement, poate o interogație.

Statutul *sufletului* se dovedește incert. Autorul nu-i neagă, decis, posibilitatea de salvare, dar nici nu i-o afirmă (vezi, totuși, p. 25, 35, 46, 82). Ne găsim, într-adevăr, într-un *imperiu de praf și de vânt* (p. 39, 57, 68, 89, 102), unde, în ciuda faptului că par a se petrece nenumărate lucruri, nu se întâmplă, în fond, nimic. Doar haos, mizerie, disperare...

Nu e de neglijat puterea de a exprima artistic un atare univers. Străbătându-l, nu facem altceva decât să așteptăm „cerul nou” și „pământul nou”, pe care ni le vestește *Apocalipsa*.

Paralela 45, 9 ianuarie 2001

VEȘNICA REÎNTOARCERE

Acum câteva luni, doamna Nina Ceranu mi-a oferit, cu bine cunoscuta-i gentilețe, recentul său roman, intitulat *Americanul*. Este vorba de un bărbat, ce se întoarce, din America, în satul natal, spre a-și revedea mama.

Cunosc scrierile autoarei, i-am urmărit, de-a lungul anilor, evoluția, am citit, cu grijă, și noua ei carte, Mă consider, deci, oarecum îndreptățit să atrag atenția asupra acestei apariții, propunând o direcție de lectură posibilă (între altele, bănuiesc, la fel de posibile).

Voi proceda sistematic și analitic, nicidecum descriptiv. Mai exact: Nu am de gând să povestesc ce se întâmplă în carte, ci mă străduiesc să aproximez, atât cât sunt eu în stare, mecanismele de adâncime, eșafodajul de rezistență, pe care se desfășoară epicul propriu-zis.

Așadar, dacă luăm, ca punct de plecare, *starea de spirit auctorială*, vom constata că ea constă în ceea ce am putea numi *empatia demitizantă*, recognoscibilă în toate volumele prozatoarei.

Atașată de peisaj și de oamenii lui, doamna Nina Ceranu nu idilizează (și nu idealizează). Dimpotrivă. Iată un element de continuitate, care, aidoma altora, sporește acum în intensitate.

Locul, cadrul spațial, e reprezentat de un anume perimetru din vecinătatea Dunării, unde înregistrăm, iarăși, o constantă: pendularea sat – oraș. În cazul de față, pendularea se amplifică până la limită, potrivit triadei sat – oraș – hiper-oraș (America). Statornic este și *arhitoposul* – Dunărea.

Cât privește *timpul*, ce dizolvă evenimente și destine, el se arată contradictoriu: când curgător (totul s-a schimbat), când circular (ce părea dispărut reînvie).

De fapt, *mișcarea* e o *veșnică reîntoarcere*. Nimic nu modifică, în substanță, acest tip de durată, nimic nu atinge direcția ei fundamentală, constitutivă, caracteristică vechilor civilizații. Avem a face cu un timp ce și-a conștientizat (și asumat) condiția de drum către moarte.

Romanul evocă o civilizație danubiană imemorială – viguroasă, vitală, dar sceptică, înțeleptă, care a depășit, de mult, activismul mărunț, ce-și închipuie că lumea a început cu el și că moartea nu există.

În acest *cronotop*, evoluează personajele, se constituie *tipologia*. Protagonistul e un *călător*, care, de obicei, *revine* (în act, sau doar mental): Femeia tânără, ce pleacă la oraș (în alte romane), bărbatul tânăr (Tudor), reajuns pe meleagurile natale (aici). Ceilalți eroi își definesc identitatea, în raport cu dinamica protagonistului. Dar au, evident, și o existență artistică autonomă. Astfel, bunătatea și răutatea lor sunt exasperante, căci ele coabitează, anulându-se succesiv. Se adaugă un gen de umor dureros (relațiile lui Ion Mucică cu mama și cu mătușile lui Tudor), lipsa de menajamente, duioșia mascată, cruzimea aparentă etc.

Este interesant de observat că Dunărea (arhitopos) se impune, deopotrivă, și ca *arhipersonaj*. Secvențe memorabile sunt dedicate prezenței sale cvasi-mitice.

Ansamblul (abia schițat în șirurile de mai sus) este menținut în echilibru estetic de câteva linii de forță, precum: tensiunea dintre *energia* personajelor și *oboseala* lor, pe de o parte; dintre acestea două și reticența naratorului față de sentimentalisme, literaturizări, complicații textuale sterile, pe de altă parte; apoi, *thanatofilia* de fond a ființelor ce populează acest univers (thanatofilie complet non-maladivă: mama lui Tudor, mătușile lui); în fine, chenarul biblic (romanul începe și se încheie cu versete din *Facerea* și din *Epistolele pauline*; pe coperta a patra este reprodusă o amplă secvență din *Apocalipsa*), ce conferă perspectivă spirituală întregului zbucium din această „Vale a plângerii”.

Cred, așadar, că prozei scrise de doamna Nina Ceranu (o proză „viriloidă”, în sensul dat acestui calificativ de Roland Barthes) ar trebui, poate, să i se consacre o cercetare aprofundată, specializată, nu doar cronici sau recenzii, mai mult sau mai puțin grăbite...Să nădăjduim că asemenea comentarii se vor ivi. În ce mă privește, m-am mărginit la o simplă semnalare.

Paralela 45, 5 februarie 2002

„UȘA UȘILOR”

Recent apăruta carte de poezie a lui Ilie Chelariu (*Kaki*, Editura Eubeea, 2003) exprimă o agravare, dar și, parțial, o clarificare a crizei gnoseologico-artistice, și

existențiale, trăite, și rostite liric, în volumul anterior (*Zece ani de singurătate*, Editura Eubeea, 2000). O dată cu trecerea vremii, o dată cu explorarea, mai atentă, și mai în adâncime, a mediului – fizic, social, moral –, dezamăgirea a sporit, reclamând, imperios, o soluție, o formulă de reacție estetică, o cale de supraviețuire. Le-a găsit poetul? Și, dacă le-a găsit, l-au adus ele la adevărul total, definitiv, formulat în *Exodul 3, 14: Ehyeh Asher Ehyeh; Eu sunt Cel ce sunt?* Iată întrebările la care ne-am propus să răspundem, foarte pe scurt, desigur, în cele ce urmează (1).

Punctul de pornire îl constituie refuzul înverșunat al realității imediate, sentimentul incompatibilității dintre eu și contingentă. Intensitatea trăirii acestui disconfort se asociază cu virulența expresiei, cei doi vectori construind, laolaltă, acel ton, acea retorică a disperării, a exasperării, pe cât de sincere, de autentice, pe atât de bine strunite, caracteristice scrierilor lui Ilie Chelariu. Caracteristice infernului vehement al lui Ilie Chelariu. Eul empiric și cel artistic nu luptă, inutil, pentru întâietate, ci conlucrează, fructuos, hrănind, ambele, în proporțiile cuvenite, energiile textuale.

Rezolvarea conflictului eu-lume nu este, din punctul de vedere al autorului, melioristă. Nu avem ce îmbunătăți în ceea ce se situează (sau pare a se situa) în afara noastră. Dar, pentru moment, cel puțin, nici dincolo de concretitudinea ambianței nu par a se găsi certitudini, și, drept urmare, eul nu descoperă certitudini nici în sine. Totuși, trebuie reținut că materia este descalificată ontologic și că ființa își caută salvarea în altă parte, într-un teritoriu nedefinit, mascat, deocamdată, de ceea ce autorul numește „ușa ușilor”: *la ușa ușilor/ îmi lepăd armura în liniște/ țipă turbați anii după moartea a doua/ sus vin nori fără apă/ jos se duc oameni fără fețe/ din mine mă smucesc vedeniile/ cu ochii holbați privesc viața/ fără viață...*

Suportul acestui salt este de natură spirituală, așa cum probează frecventele trimiteri la Scripturi: *Lot, țarina sângelui, răstigniții, întunericul cel mai dinafară, coasta numai rană, de ce nu mai faci vin din apă, Garizim, umblând pe ape, vino și vezi, stejarul Mamvri, Calea Adevărul și Viața, cirenianul, au ridicat piatra, Abimeleh, groapa cu lei, moartea a doua, Meghido, s-a-implinit vremea, piroane, ca apa vărsată pe pământ, proroc, șapte biserici, Învățătorule etc.*

Prin urmare, cea dintâi *lectură* validă a cărții este cea *biblică*, ei adăugându-i-se, fără tranziție (fără amintitele, *supra*, lecturi etică, social-istorică, duhovnicească), *lectura de tip existențial*, ceea ce probează că Ilie Chelariu subordonează, deliberat sau nu, complexitatea profunzimii.

Ce ne dezvăluie o abordare existențială a textului, acea abordare ce are drept țel să urmărească tribulațiile, comportamentul ființei? Decelăm câteva tipuri de reacții, derivând, toate, din repudierea, din refuzul imanenței. Mai întâi, formele pasive de respingere: separarea spațială și cea afectivă. Ele au drept consecință ipostazierea ființei ca solitudine, ca *singurătate absolută* într-o lume în genere indiferentă, ba chiar ostilă – „domnul singur” (passim): *alo domnul singur te strigi/ ca să nu mai fii singur; sau: mă depărtez de programatele visări/ scheunând nerecunoscător/ nu le mai iubesc nici măcar piroanele ruginite/ în fața mea fierbinți mieii stacojii/ în spatele meu greu lemnul/ mai rămâne cerul/ doar cerul etc.*

Corelativ, se instituie formele active de respingere. Cea dintâi este negarea oricărei referențialități. Să se vadă frecvența copleșitoare a derivatelor cu prefixul privativ *ne-*, a pronumelor *nimeni*, *nimic*, a formelor verbale negative, asociate, strâns, cu cele afirmative, ceea ce ambiguizează și, în situații determinate, anulează subiectul: *sunt/ nu sunt*, contradicția în termeni: *ai ajuns acolo/ mort/ viu* etc. Negația, subminând semiotica semnificării, subminează, inevitabil, și semiotica transmiterii de informație, comunicarea însăși, ceea ce conduce la indistinția purtătorilor de mesaj și, treptat, la eliminarea lor, reciprocă, din conștiință. Eliminarea din memorie, eliminarea din conștiință reprezintă modalități radicale de anulare a prezenței, în timp și spațiu, atât a obiectului, cât și a subiectului. Vom constata, deci, că formele active de raportare la mediu – în sens larg – desemnează ființa ca *întreprindere a uitării* – „uitatul”: *nemișcarea e miloasă/ amorțit e bine/ și uitat/ și micșorat până la starea de punct; ori: aceasta este umbra mea/ sunt/ nu sunt/ luați de uitați*.

Care este, așadar, statutul „domnului singur” și „uitat”, în acest pustiu, în acest vid, pe care, înaintând în propria durată, l-a descoperit dincolo de aparențe? Desprins de ceea ce numeam, în alt loc, „farsa ontologică”, dar încă dependent de ea, trecut, ireversibil, de cunoașterea senzorial-afectivă, ca și de rațiunea minimă, adaptativă, el are intuiția neantului și trăiește, acut, angoasa: *prieteni/ la ușa ușilor sunt/ mi-e frig cumplit de frig teamă/ cumplit de teamă*.

Drama se consumă, însă, cum vedem, la „Ușa ușilor”, adică într-un punct de unde se deschide măcar presimțirea unui alt orizont – întrezărit, de altfel: *ochii ard/ tâmpilele îngheață/ şuieră ascuțit anii prin clipa aceea ca lama cuțitului/ în ochiul furtunii ce liniște îți unge căderea/ ce liniște/ această răceală ar putea fi chiar cerul/ îți mulțumesc suflute geamă/ îți mulțumesc învățătorule*. La capătul călătoriei sale lirice, eul se află, așadar, în acest cronotop intermediar, sfâșiat între intuiția neantului și revelația, nădăjduită, a plenitudinii divine, între angoasă și primele raze ale unei posibile iluminări, între conștiința ființei într-o moarte și încredințarea ființei într-o mântuire.

2003

NOTĂ

1. Îmi vine în minte, cu acest prilej, n-aș putea spune cu exactitate de ce, o experiență proprie. Prin anii 1978 – 1980, după ce îmi clarificasem, în mare măsură, teoria metaforei, am elaborat, până în detaliu, pornind, cu deosebire, de la conceptul *structurilor metaforice complexe (analogon al realității, cum le-am numit)*, o *Metafizică* – lucrare bine articulată, larg informată și, îndrăznesc să cred, îndeajuns de convingătoare. I-am vorbit, îndelung, despre ea, într-o noapte, lui Mircea Ciobanu. N-am definitivat-o, totuși, descurajat de împrejurările acelor vremi, nu prea favorabile, e drept, unor asemenea preocupări. Dar principala vină a abandonării proiectului nu o poartă, totuși, circumstanțele în cauză, la urma urmei, exterioare mie, la urma urmei, exterioare oricărei conștiințe. *Vina de a se fi pierdut o Metafizică, atât și cum ar fi fost ea, o port eu însumi, fiindcă, indiferent ce se întâmpla dincolo de mine, eu ar fi*

trebuie să-mi scriu cartea. Pe când așa, schițele și manuscrisele s-au rătăcit, s-au aneantizat, iar eu, acum, nu mai am nici avântul, nici tăria de a le reconstitui. Tot ce pot face, cu mare intensitate, recunosc, este să regret, zadarnic, și cu atât mai dureros, nehibzuința de-atunci.

OMUL ȘI PUNTEA

Moștenitorii iadului sau Cartea bolnavă, recentul roman al lui Ion Jurca Rovina (Editura Palimpsest, București, 2005), text dens, plin de idei, susceptibil a fi abordat din diverse direcții interpretative, spațiu ospitalier atât pentru lectura inocentă, delectivă, cât și - mai ales - pentru o hermeneutică avertizată - , are drept temă (drept arhitemă) *ontologia dilematică a intervalului*, statutul uman al acestuia și justificarea lui metafizică. Pentru a înțelege corect cartea, trebuie, după opinia noastră, să pornim de la următoarea reprezentare: 1) un areal, un teritoriu, profund disforic (spațiu al viețuirii, lumea reală, iad); 2) un areal, un teritoriu închipuit ca salvator, euforic (lumea dezirabilă, rai, Împărăție); 3) o punte, orientată dinspre cel dintâi spre cel de al doilea; 4) un ins, un individ uman oarecare, poate chiar unul care meditează și scrie, oricum, un om adâncit în condiția lui, un muritor, ce străbate puntea. Acesta este modelul prim, static, aceasta este structura pre-textuală, substanța dispusă a se integra într-o tramă epică și într-o dramă morală, existențială, într-o criză a eului.

Într-adevăr, parcurgerea punții, nu doar dorită, ci și necesară pentru conservarea ființei, este condiționată, într-o anume configurație de valori, de complicitatea cu un însoțitor malefic („...poți să visezi că dracul te scoate, că îți face punte peste mlaștină”; „trebuie să-ți accepți călăuza”). Încât mecanismul om - punte funcționează doar dacă este susținut de nădejde, de frică și - vai! - de vocația compromisului moral: „Fă-te frate...până treci puntea” - aceasta este lecția înțelepciunii omenești, lecție pe care, tacit, autorul pare a o dezavua. Pe de altă parte, tot autorul, descoperind (și descoperindu-i și cititorului) că puntea se reînnoiește continuu („o iluzorie punte ce se arăta a fi fără capăt”) și că nădejdea sosirii în tărâmul visat se amână la nesfârșit, aduce, indirect, în mintea celui informat, lecția înțelepciunii biblice: „O nădejde amânată îmbolnăvește inima, dar o dorință împlinită este un pom de viață” (*Pilde* 13, 12).

Ne aflăm, așadar, în fața unui potențial sistem dinamic, lansat de speranță, întreținut de frică și de compromis, generator de mari deziluzii.

Și iată, pe negândite, se pune în mișcare timpul narațiunii. La un moment dat, fie prin intervenția Providenței în istorie („Dumnezeu a văzut, i s-a făcut milă și a dezlegat istoria”; „mâna lui Dumnezeu”), fie prin lucrarea istoriei înseși, puntea se rupe („Cert e că puntea dracului s-a prăbușit”) și individul rămâne suspendat, lipsit de orice reper spațio-temporal („Ca o prăpastie...Asta e: s-a prăbușit puntea!”). Surparea vechiului echilibru negativ („Am survolat puntea prăbușită în prăpastie”) conduce la apariția

unui cronotop tranzitoriu între trecut și viitor, între iad și rai, a unui spațiu – timp fluent (prezentul), în care eul cunoaște, alături de simțământul copleșitor al eliberării, o puternică angoasă, o criză a dedublării și interogării, un elan al culpabilizării de sine: „Tu n-ai decât să pledezi vinovat, victimă vinovată că ți-au cenzurat dreptul de a scrie liber”. De data aceasta, însă, posibilul său ghid, în căutarea unui drum salvator, a unui drum complet diferit de cumplita punte, ar putea deveni Îngerul („M-am gândit că ar trebui să am un însoțitor. Un Înger?”).

Acesta este, în mare, tiparul generativ al textului. Temperament mai degrabă artist decât sentimental, căutând peisaje – în sens larg -, nu emoții, prozatorul construiește o structură romanească mozaicată, cu mișcare epică deopotrivă anterogradă (proiectul la care se face, mereu, referire: Cartea) și retrogradă (cronica timpului trăit: obsesivele Caiete), pornind de la configurația sensibilă a lumii, de la structura ei reală, atingând structura ideală (cea propusă de așa-zisele parimii, sau de parimiile veritabile), și ținând, drept corolar, spre structura conștiinței, spre structura inteligibilă. Problematika – deopotrivă complexă și profundă – face posibilă o întreagă suită de lecturi. Lectura etică (duplicitatea, rectitudinea morală), lectura metaliterară (precept – caiet – carte; real – fantastic), lectura existențială (dilema, căderea: sinuciderea, sentimentul salvării prin scris: o nouă carte, angoasa), lectura metafizică (dubla dependență de însoțitor, eșecul salvării prin sine, apelul la intervenția divină). Personajul emblematic este, el însuși, incert, sub raport ontologic. Este o ființă sfâșiată, antro-po-demonică, un „moștenitor al iadului”, urmărit, cu uimire, compasiune, dar și cu o dureroasă oroare, de ființa lucidă, de conștiința autoanalitică, de vocea auctorială. Avem a face cu un univers minat de boala cuvintelor (compromisurile le-au deturnat, sau, chiar, le-au devorat acestora înțelesul, încât ni se vorbește despre un „spital pentru cuvinte bolnave”), de maladiile sufletești generate de negre complicități, de speranțe deșarte, de fatalitatea punții, trainică, dincolo de evenimente și contingente („viziune a maleficului pe termen lung”), univers tragic, în fond, evocând, în împrejurări istorice specifice, avatarurile dintotdeauna ale condiției umane. Boala este însăși reminiscența infernului, pe cât de difuză, pe atât de agresivă. Cartea însăși are vina și maladia ei, consecințe ale culpabilității celui ce vehiculează cuvinte: „Asta, ca să nu mai vorbesc în numele cuiva. Și nici al Cărții care prin mine își are și ea vina”. Peste tot acest zbucium, peste această țesătură de întrebări și răspunsuri, peste toate aceste tensiuni mereu nerezolvate și atât de sugestiv plasate în relații estetice, domină conștiința artistică - protagonistă întregii drame, căreia, la pagina 333, autorul îi dedică un pasaj antologic. De fapt, numai domeniul spiritului pare a fi despovărat, în sfârșit, de coșmarul, interminabil, al punții. Aceasta ni se pare a fi cea mai prețioasă idee (trăită!) dintre cele ce animă textul. *Moștenitorii iadului sau Cartea bolnavă* este un roman original și viguros, de o modernitate stilistică și compozițională bine controlată, elogiu adus libertății, în genere, libertății spirituale, libertății de a crede („Dar azi, liberă, rugăciunea renaște”), precum și libertății oferite de Carte: „Ești liber în Carte. Ai intrat, cum ți-ai dorit, în Carte. Acum, locul și casa îți sunt Cartea. Și tot ea – viața și libertatea, eul împlinirii, împăcarea cu *sinele*...Lasă-te-n Carte!”

PROZA LUI AUREL GHEORGHE ARDELEANU SAU DESPRE ACRONIE

Arhitema prozei lui Aurel Gheorghe Ardeleanu (ne referim, în cele ce urmează, doar la nuvele și povestiri, nu și la romanul *Ploaia de nisip*, 1982) ni se pare a fi *acronia* – eludarea spontană a timpului, dar și situarea mentală, deliberată, a destinului uman și a proiectului creator, în afara lui: „...stând sub lumina galbenă, uniformă a becului, așa cum stau condamnații în celula lor, în afara vremii” (*Peștii*). Faptul, în sine, acest eleatism constitutiv, de substanță, nu surprinde, dat fiind că Aurel Gheorghe Ardeleanu este nu doar un prozator de talent, ci, totodată, și un dramaturg de binemeritată notorietate, precum și un important sculptor. Pe de altă parte, eliminarea timpului din ecuația meta-lumii artistice are însemnate consecințe în planul construcției literare, conferind prozei lui Aurel Gheorghe Ardeleanu atât o categorică originalitate de viziune, prea puțin observată până azi, cât și semnificative resurse, în ceea ce privește complexitatea și profunzimea discursului artistic propriu-zis.

Un demers hermeneutic, dispus să exploreze textul pe axa complexității sale, altfel spus, pe axa orizontalității, a conexiunilor sintagmatice, va evidenția o seamă de lecturi posibile, pe care, în acest context, ne limităm a le numi, ilustrându-le, eventual, cu scurte enunțuri sau cu unele titluri.

Mai întâi, chiar *lectura* așa-zicând *ontologică*, cea care sesizează și reține, spre analiză, raporturile dintre *spațiu* și *timp*. Într-adevăr, absența timpului, eliminat din cronotop (care, exact prin această eliminare, nu mai este, în sens strict, un cronotop), este suplinită de spațiu. Spațiul umple vidul pe care l-a lăsat, în lucruri și în suflet, abolirea timpului (*Luneta*, *Marea de lut*). Reperabil, totuși, uneori, prin urmările lui, prin ravagiile lui, prin dezastrele ce decurg din acțiunea sa invizibilă (poate că timpul nu este acceptat ca existent, tocmai fiindcă este invizibil) (chipul bătrânei, „ca o piatră calcaroasă, macerată de timp” din *Statuia*; „Abia acum, Lepa putea să-și dea seama de adevăratul dezastru al acțiunii timpului asupra înfățișării ei”, *Ibidem*; cf. și parcul ce „nu fusese distrus de timp”, din *Mistrețul alb* etc.), timpul, în fond, nu este abandonat, exclus, decât fiindcă el însuși e mort, se năruie, neconținut, în spațiu: „Sub tălpi, asfaltul răsuna funebru, iar timpul putrezit într-un colb fără culoare îmi îngreuna și mai mult mersul șovăielnic” (*Da, domnilor, sunt nebun!*).

Din *lectura ontologică*, decurge, logic, *lectura cosmică*: releului spațiu – timp îi corespunde, îndeaproape, binomul, foarte încordat, *lumină* („lumina dreaptă a soarelui”, *Casa de pe strada Mendeleev*) – *întuneric* (ceață, tenebre) („hăul adânc al întunericului”, *Ibidem*). Și este cât se poate de normal ca lucrurile să se petreacă așa: lumina revelează spațiul, îl face perceptibil, îl oferă privirii, contemplării, meditației, pe când întunericul îl ascunde, favorizând instalarea angoasei generate de simțământul adânc și devastator al timpului (1).

Ca urmare, arealul configurat de proza lui Aurel Gheorghe Ardeleanu este delimitat de *zori*, pe de o parte, și de *noapte*, pe de alta (este emblematică, în această privință, povestirea *Muzeul omului*), teritoriul dintre geana de lumină a soarelui și „zidul negru al nopții” (*Marea de lut*), adică ceea ce se numește „o zi”, echivalând, în esență, cu existența însăși (un mai vechi volum se numea *Ființe de-o zi*).

La un al treilea palier, se situează *lectura socială*, care pune în evidență tensiunea dintre *mulțime* și *individ*. Ilustrativă rămâne, pentru elucidarea acestui conflict estetic, nuvela *Marea de lut*. Aici, grupul, asocierea amorfă, comunitatea, organizate altfel decât moral, sunt foarte legate de temporalitate, de economic, de ură, de schimbare („Timpul înseamnă schimbare”, *Da, domnilor, sunt nebun!*); mulțimea divizează, pulverizează spațiul, cu zgomotele ei lipsite de armonie, și, mai ales, este asociată, la propriu, cu întunericul nopții. Dar, și în alte povestiri, între mulțime și timp se ȧes insidioase complicități: „În jur, mortificatele măști ca din pământ ars se crapă, obrăzarele de mucava cu sentimentul durerii pictat violent pe ele sunt lăsate să cadă, cenușiile caverne orbiculare și galbenele oase frontale se desprind din somnolentul lor îngheț. Tot ce părea până adineaori scos în afara timpului începe să se anime de o bună dispoziție plină de sarcasm” (*Fratele nostru Abel*). Or, individul (protagonistul) caută, în permanență, lumina, spațiul larg, saturat de culori și de semne – semne umane, semne naturale - , își observă, cu luciditate și amară autoironie, sentimentul de înstrăinare și de culpabilitate, trăiește, cvasi-continuu, „simțământul acela de singurătate înghețată” (*Marea de lut*), dar și pe acela al exultării și biruinței, al resurecției, în prezența luminii: „Îmi ridic privirea. Minune! La orizont se deschide o geană de lumină. Mă cutremur! Ce caut eu aici? Oricât de mare ar fi suferința am fost zămislit ca s-o pot îndura” (*Muzeul omului*).

Acest traseu interpretativ ne aduce, acum, în mod necesar, la o *lectură antropologică*. Într-adevăr, cum apare și, mai ales, cum poate fi definit *omul*, în genere, ființa umană, din perspectiva acestui sistem de gândire artistică? Vom înșirui, mai departe, câteva din definițiile furnizate de text sau pe care textul le face absolut credibile. Mai întâi, omul este o entitate morală în peisaj, în spațiu, o entitate pe chipul căreia, așa cum am afirmat, mai sus, se pot citi, uneori, semnele dezastrului operat de durată: „Privindu-se în luciul deformat al ochelarilor își găsi ochii mici, înconjurați de un păienjenis de riduri” (*Mistrețul alb*). În majoritatea cazurilor, însă, acest ins în peisaj nu are vârstă, el împrumută ceva din imobilismul măștii, al stanei de piatră, al statuii: „Cum stătea nemișcată, cu o mână rezemată pe unul din brațele crucii și cu valijoara în cealaltă, părea pe de-a-ntregul o stană, doar curenții reci îi învolburau din când în când colțurile broboadei cernite” (*Marea de lut*). Apoi, omul nu este doar o ființă gânditoare, o ființă măcinată de îndoieli, de „o vină profundă și dureroasă” (*Marea de lut*), o ființă înzestrată cu o „incontestabilă conștiință a nulității și zădărniceii existenței sale” (*Muzeul omului*), care, în anumite momente își spune: „Încerc să mă conving că încă exist” (*Ibidem*), ci, înainte și mai presus de orice, el se dovedește, în mod categoric, o ființă văzătoare, una care poate contempla și citi, cu adâncă înțelegere, cartea, textul spațiului (*Vindecătorul inocent*, *Luneta*), din această lectură, ca și din introspecție, extrăgându-și întreaga cunoaștere. Altfel, el poate deveni o ființă „fără de iubire” (*Vindecătorul inocent*), după cum, în unele împrejurări, nu este exclus să fie catalogat drept „ins fără destin” (*Fratele nostru Abel*).

Înzestrat cu știința (și conștiința) efemerității sale („ființă de o zi” el însuși), omul este, desigur, prin condiția sa, ființă întru moarte, așa cum îl vedem, spre exemplu, în *Marea de lut*. Cu o precizare esențială, însă: în optica autorului, *moartea nu este o ieșire (definitivă) din timp, ci o contopire (definitivă) cu spațiul*: „Brațele îi alunecară pe lângă coapse a neputință, privind mut la cel aruncat în pustiul morții, acoperit până sub bărbie în horbota giulgiului, în vreme ce rumoarea bătrânelor așezate pe băncile și scaunele ce-nconjurau pereții se stinse” (*Marea de lut*); „Potolită, aceasta îl asigură că Iustinian va avea cea mai frumoasă nuntire cu pământul ce se văzuse în sat...” (*Ibidem*).

Cât privește dimensiunea profunzimii, desfășurarea paradigmatică a nucleelor de sens, dinamica lor pe verticală, cât privește, cu alte cuvinte, situația eului, modul în care întâmpină el lumea și în care își întâmpină lăuntricitatea, cât privește, așadar, *lectura existențială* a prozelor, avem de consemnat, la un prim nivel, abordarea senzorială a ambianței. Este vorba de o *senzorialitate spiritualizată*, sub auspiciile căreia se realizează atât tablourile de peisaj, mai degrabă citirea lor (câmpia, marea: *Marea de lut*), precum și portretele umane (diverse, deseori memorabile, *passim*). Urmează *conflictul dintre materie și spirit*, dintre carne și duh, chiar dacă în sens strict profan (*Peștii*). Pe această dualitate se sprijină constatarea amară, conștientizare a unor dezolante percepții: „Nu mai sunt decât trup; adică biologie pură” (*Muzeul omului*). Din acest punct, se declanșează *mecanismul ascuns al intuiției*, cel care relevă suportul realităților spațiale (ori aparenta lor lipsă de suport): „Din vulcanul în erupție care am fost nu mai sunt decât un pumn de zgură și cenușă” (*Ibidem*).

Ajuns aici, eul, singur în univers, singur în fața infinitului și a morții, atins de o discretă anxietate, își desenează, tridimensional, silueta, într-un cadru, ce s-ar putea rezuma astfel: de o parte și de cealaltă, *pereții luminii și ai întunericului*; dedesubt, ca și în sine, *golul*: „Să scap de golul ce mi se cascade violent sub tălpi și de tenebrele care sunt pe cale să mă înghită, instinctiv, țâșnesc în stradă” (*Fratele nostru Abel*); „Bărbatul se porni să mestece fără poftă, mai mult ca să-și umple golul ce-l rodea lăuntric, decât din foame adevărată...” (*Marea de lut*). Dincolo de lumină, de întuneric, de noapte și zi, dincolo de gol și de tenebre, se deschide *abisul*: „Și vocea îi fu mai plină de adversitate decât razele albastrui ale lunii care învăluiau obiectele cu lumina lor în scăpărări de pietre prețioase, în timp ce pe cele din umbră le azvârlea într-un profund abis” (*Peștii*). Și, dincolo de toate acestea, ca ultimă și incomprehensibilă țintă umană, *pustiul morții* (*Marea de lut*), care nu trezește nici o impresie, nici o emoție bine definită, nici un gând clar delimitat, ci numai o imensă și tăcută interogație.

Purtătorul tuturor acestor direcții de sens (sau, măcar, al celor mai multe dintre ele) este *protagonistul* – fie subiect al enunțului, fie subiect al enunțării. De aceea, prozele scrise la persoana întâi și cele concepute la persoana a treia alcătuiesc un întreg bine echilibrat, nu doar structural, ci și semnificativ, reunind, în mesajul lor, cu multă artă și subtilă pricepere, întunecatul neant existențialist și luminozitatea clasică.

1. Ca un simplu și inocent paralelism, iată un scurt pasaj din Virginia Woolf, evocând aceeași confruntare: lumină, întuneric și eul trăitor între aceste stihii: „A moment later the light had faded. Out in the garden then? But the trees spread darkness for a wandering beam of sun. So fine, so rare, coolly sunk beneath the surface the beam I sought always burnt behind the glass. Death was the glass; death was between us...” (Virginia Woolf, *A haunted house*, în *50 Great short stories*, Edited by Milton Crane, Bantam Classic, New York, 2005, p. 384).

Banat, 11/2006

PROZA LUI LUCIAN P. PETRESCU

- O poetică a non-imanenței -

Deruta criticii în fața prozei scrise de Lucian P. Petrescu (*Anonimul îndrăgostit*, 1990; *Căutându-l pe Adam*, 1996; *Haos*, 1998; *Antijurnal sau despre vocația eternă a ratării*, 1999; *Vedere spre curtea interioară*, 2006) este simptomatică, scuzabilă și, la urma urmei, perfect explicabilă. Simptomatică – pentru o vreme când reminiscentele abordărilor materialiste ale oricărui tip de text se situează, încă, în poziție dominantă, ca să nu spunem că, de fapt, acaparează, complet și autoritar, spațiul hermeneutic. Scuzabilă – deoarece, pe de o parte, aceasta a fost (și este, la noi și aiurea) lecția cvasi-generalizată, predată în școli, facultăți, medii academice și literare, iar, pe de altă parte, schimbarea de mentalitate, *metanoia*, admitând că este dorită, cere timp și efort. În fine, explicabilă, fiindcă textele lui Lucian P. Petrescu sunt, prin factura lor, inabordabile dintr-un unghi materialist, ele declarându-se și rămânând, integral și necondiționat, întemeiate pe valori non-imanente. Or, analiza, înclinată, potrivit naturii sale, spre reticență, circumspecție și inerție, fixată, de bune și harnice decenii, în structuralism, semiotică, tematism, cercetare stilistică, investigare psihocritică, a rămas, parțial, în urma creației, mai exact: în urma unei anume părți din creația contemporană, în urma, am îndrăzni să spunem, celei mai nobile, celei mai evolute arii din producția literară recentă. Toate acele orientări interpretative, mai sus enumerate, și altele asemenea lor, pot fi acceptate, la rigoare, doar ca metodologii, nu, însă, ca perspective integratoare, fiindcă, immanentiste fiind,

nu pot avea acces la scrieri ce nu confundă, cum se întâmplă curent, realitatea cu imanența.

Ar fi de dorit, în acest împrejurări, ca lectura să se desprindă, nuanțat, și cu precauție, din confuzia, din vacarmul diverselor școli, meritorii, desigur, dar mai mult sau mai puțin anacronice, să iasă din babilonica lor indistinție: „Come out, my people! Come out from her!” (*Revelation 18, 4*).

De altfel, o simplă răsfoire a cărților lui Lucian P. Petrescu, a celei mai recente, cu deosebire, *Vedere spre curtea interioară* (din care vom cita în cele ce urmează), va reține nu doar motto-urile din *Apocalipsa* (un pasaj din această foarte actuală carte biblică deschide volumul) sau din *Evangelii*, nu doar referirile la Sfinții Părinți, ci, de asemenea, decisele apeluri la Creator și la iconomia mântuirii. „Iisuse, rămâi bucuria mea...”, exclamă un personaj dintr-un roman anterior, *Căutându-l pe Adam* (1). „Privind-o atunci, mai întâi de aproape, am avut ciudata senzație că ținam în mână o cruce a Mântuitorului”, afirmă, la un moment dat, Iosif-Benedict, protagonistul din *Vedere spre curtea interioară*. Și tot în acest din urmă roman, un personaj feminin are revelația nemărginitei iubiri divine: „Dumnezeule mare, mult ne mai iubești!”

În atare împrejurări, spusele Apostolului Pavel, din *1 Corinteni 2, 14* ni se par perfect aplicabile relației text - comentariu, în situația de față: „Omul firesc însă nu primește pe cele ce sunt ale Duhului lui Dumnezeu, căci pentru el sunt nebunie și nu le poate înțelege, fiindcă ele se judecă duhovnicește; cel duhovnicesc însă pe toate le judecă, dar el nu-i să fie judecat de nimeni...”

Reproducem, spre edificare, în ce privește tema, ideea și mesajul cărții (*Vedere spre curtea interioară*), un scurt pasaj din *Prolog*: „Eroii cărților sunt purtătorii acestor noi sindroame. Rătăciții, excedații, refuzații, generațiile de schimb, depozitate de șansă în vechea istorie, până la decrepitudinea fizică și psihică finală. Căci, în mijlocul lumii lor, cine mai vorbește despre suflet (Doamne, patetică întrebare!) undeva, departe, între trup și spirit, și acesta din urmă fiind transformat, morbid și infaust, în simplu intelect?...Mai e substanță pentru toată nesfârșit dorita iubire sacră lăsată de Iisus semenilor spre izbăvire?”

X

Înainte de a schița, ca o simplă propunere de lectură, poetica acestei proze, modelul ei generativ, căile de acces spre mecanismele ei subtile și pasionante, specifice romanelor hermeneutice, ce înaintează, spiralat, mereu mai spre adânc, spre abisurile lumii și ale sinelui, trebuie să subliniem, cu tărie, un lucru: textele lui Lucian P. Petrescu, clădite fiind pe temelia credinței, pe o bază scripturistică, dar și pe o extinsă și densă informație culturală, nu sunt prelegeri filozofice sau teologice, ci creații literare, artistice, pe care, însă, cum spuneam mai sus, o critică, alta decât, ea însăși, de sorginte duhovnicească, oricât de performantă, de abilă, de erudită și de inteligentă ar fi, nu le pot descifra. Fiindcă, duhovnicești fiind, aceste scrieri se judecă duhovnicește.

X

Lucian P. Petrescu este un scriitor de factură spirituală, un om cu necesități spirituale conștientizate (*pneumatikos, spiritualis*). Iar proza sa, în întregul ei, evocă *destinul omului duhovnicesc într-o lume deposedată de spirit*, drama eului într-un timp de negură și neorânduială, ce precedă „sfârșitul veacului acestuia”, „la fin du monde”, „the end of the age”. Din loc în loc, sunt întrezărite și zărilor „grădinii mistice”, ale Împărăției cerurilor (gr. *basileia ton uranon*, lat. *regnum caelorum*, ebr. *malkhuth shamayim*), dar insul, atins de morbul disoluției, de „confuzia” atotstăpânitoare, de „furia entropică a universului”, de „apatie”, alienare, „frică” și rătăcire, ajuns la starea de „nimeni” („Nimeni, doar am spus că vom fi nimeni, și atât!”), devine, treptat, conștient că este incapabil să se salveze, prin el însuși, de la dezastru: „Am ajuns de mult la Stația Terminus. Viața pe Pământ”. Sau: „Căci mântuirea depinde doar de sfârșit”. Nădejdea tuturor și a fiecăruia în parte stă, așadar, numai în „iubirea întru Unul Domnul nostru”. Deși: „Prea târziu e acum. E de mult prea târziu...Cum de mult prea târziu judecat-ați greșit pe al lumii Stăpân!”.

X

Poetica acestui tip de discurs este fixată încă din romanul *Căutându-l pe Adam* (titlul chiar e îndeajuns de elocvent și de revelator). Ea rămâne activă și se consolidează în cărțile ulterioare și dobândește o ilustrare deplină în amintita *Vedere spre curtea interioară*. Iată care ar fi, enumerate doar, și sumar ilustrate, treptele pe care coboară, spre aneantizare și prefacere, spre înnoire în alte coordonate, lumea pre-apocaliptică în care se mișcă, dezorientat și tragic, Iosif-Benedict.

Prima dintre aceste trepte ni se pare a fi *retragerea harului* din alcătuirile conștiente ale făpturii. Rezultă o umanitate debusolată, ce aspiră, tulbure și trist, spre o dimensiune pierdută: „Cum e, de pildă, memoria mea mediocră, atât de dependentă de frică, plăcere ori alte simple obișnuințe. Violent revitalizată de mecanismele fiziocrate ale unei societăți avide de metafizică, transcendent și extrasenzorial, dar incapabile de a și le asuma. Funcționând precum angrenajele fanatic mecaniciste ale antirenașterii”. De asemenea: „Lumina crepusculară a minții greu încleiate”; sau: „Hiat. Coma. Punct”; „Disperare cam greu trucată. Lene și lipsă de har” etc.

Din retragerea harului decurge, în mod necesar, cel de al doilea palier descendent, *de-spiritualizarea* ființei, degradarea sa ontologică, diminuarea, ba chiar, adesea, anularea condiției sale, dobândite la Geneză, în raport cu ambianța organică sau anorganică: „Frica. Solilocvia. Maxima entropie din cuplul exilat al sufletului cu trupul. Maliția suicidală”; sau: „Animalele simt asta mai bine decât oamenii...Un individ la marginea speciei, cerând ajutor fără speranță, la o poartă de azil ruginită”; și încă: „Oamenii ori nu se pot cunoaște, ori sunt crescuți cu spaima lumii în care trebuie să trăiască. Condamnați să supraviețuiască în marș, drept jalnice animale de turmă, neputincioase în știința traiului drept și singuratic”. La fel: „Simți, în fine, respirația esențială a pielii, unic și desăvârșit organ al cunoașterii: mereu treaz, de neînlocuit, fanat doar de oarba înclinare spre pierdere și uitare a minții”. Ori, în fine, o ultimă abdicare, o trecere dincolo de însăși „biologia nemuririi”: „Uitasem cu desăvârșire totul, o senzație de virginitate retractilă, palidă, neînțeleasă de propria-mi circulație a sângelui și transformare a aerului respirat. O senzație anorganică”.

De-spiritualizarea determină, instantaneu, ca un al treilea moment, ca o a treia treaptă, *instaurarea haosului*, fiindcă, o dată cu îndepărtarea spiritului, dispare din lume orice principiu de ordine și coerență, orice impuls spre rânduială și legitate, orice determinare, dispar țelul, cauzalitatea și succesiunea, rămânând, eventual, doar o aleatorie concomitență. „Împărăția haosului”, „acel imperiu fără perspective, al confuziei și al precarității”, „haosul ireversibil”, înseamnă *efemeritate* („lumea teribil de efemeră”) și *fragmentarism*, disoluție, destructurare (inclusiv „destructurarea percepției”). Înseamnă decrepitudine, confuzie, „nebuloasă”, *brainstorming* steril și degradant, amestec, „joc de puzzle”, de „domino” (cărora, într-un pasaj recuperator, li se opune jocul *go* : „un joc în care nu se distruge prin viziune, ca în șah, nu se învinge, ci se construiește...”). Înseamnă „necunoscutul”, „informalul”, având, ca dimensiune temporală, „imprezentul”, înseamnă o *tautologie* generalizată, un mimesis total, el însuși tautologic, aidoma happeningurilor de ultimă oră. Înseamnă, în cele din urmă, o extrem de apăsătoare, de palpabilă și de paradoxală irealitate: „Irealitatea care ne înconjoară, precum epica nesfârșită a haosului”. Ordinea, cosmicitatea lumii sunt iluzorii. Ceea ce se impune, cu adevărat, este numai și numai haosul: „Căci ordinea dănuie doar în capacitatea muritoare a gândurilor retinei, haosul rămâne singura, mereu ascunsă matrice, atotcunoscătoare”. Adică: „Destructurarea, ruperea, imbecilizarea materiei”.

Într-o asemenea ambianță, evoluează (sau, degrabă, involuează: „timpul dement, parafren, involutiv”), depersonalizat, *complet singur*, abandonat într-o înspăimântătoare solitudine, exilat în „conștiința absolutei singurătăți”, *individul uman*.

Care sunt, potrivit opticii propuse de autor, liniile ce alcătuiesc portretul, profilul acestuia?

O primă însușire este *pierderea identității*, consecință firească a eliminării, sub imperiul „absurdei” indeterminări, a ideii de diferență: „Istoria socială, o forță de constrângere, un mijloc de înstrăinare a individului: pe cât suferim de singularitate, pe atât ne lăsăm involuntar dominați de instinctul social, de nevoia de grup, de contopire, de ștergere a identității. Impulsuri gregare, legitimate de gregare constituții, una mai justificată moral decât alta. Până la perfecțiunea societății furnicilor”.

O a doua caracteristică este *privarea de libertate*, urmare a faptului că eul a pierdut calea spre adevăr. („Și veți cunoaște adevărul, iar adevărul vă va face liberi”, *Ioan 8, 32*). Iosif-Benedict, aidoma altor semeni ai săi, inclusiv medicii psihiatri, între care se remarcă Avakian, dar și Alexandra, August Marcus, sau Petru, precum și straniul Quasimodo, își petrece viața în „spații concentraționare”, în internate, într-un conac ascuns undeva în pădure, în azile, în sanatorii pentru boli mintale. De altfel, chiar străbunica eroului, ori însoțitoarea ei, Gerda, trăiesc izolate de semeni, închise într-un areal cvasi-impenetrabil. Un statut oarecum diferit pare a avea Maria Magdalena, apariție misterioasă și volatilă, situată undeva în penumbra adevărului: „Adevărul – adică, lumina ochilor Magdalenei”.

Or, prezența personajelor în aceste case de sănătate pune în lumină o a treia notă distinctivă a individului uman și a lumii sale, notă distinctivă ce decurge din dureroasa rătăcire, în lumea fără sens, a umanității de-spiritualizate: *nevroza, psihoza*,

demența. („Zis-a cel nebun întru inima sa: „Nu este Dumnezeu!””, *Psalmul 13*, 1). *Idolatria și demența* completează, într-adevăr, întregesc portretul omului în vremurile de pe urmă.

X

Tot aici, însă, în claustrarea sa, dincolo de „apatie”, „lene”, „docilitate”, frică („Ți-e frică de propriul tău suflet”), dincolo de nevroză, de boală („Pentru că sunteți cu toții niște nevrotici! Niște frustrați. Niște amărăți de refulați!”; „Necunoscuți. Impersonali. Palizi. Psihopați”), insul trăiește, ca o reminiscență a șansei sale, cândva compromise, „O suferință în stare pură, dezinteresată, cosmică”. Astfel, cu mari și chinuitoare eforturi, strivit de reiterate „eșecuri”, el poate depăși, ca în „vis”, ca în transă, domnia demonică a trupului (această, s-o numim așa, somalatrie, ce face, într-adevăr, ravagii în zilele noastre), conștientizând, chiar dacă vag, primejdia de a-și rata mântuirea: „Privește-i palmele, are în ele înscriși trei de „6”, distincți, cunoști semnul ăsta?” Personajul încearcă, deci, să se desprindă din „furnicarul anodin”, din „fluxul brownian al colectivității”. Se străduiește să treacă dincolo de cunoașterea pur senzorială, dincolo și de intuiția generatoare de „angoasă” și descoperă că „Revelația /este/ singura înfățișare a adevărului”. Își reamintește de Marele Arhitect al Universului, despre care pomenea, cândva, străbunica și meditează la rostul iubirii (gr. agape, lat. caritas, ebr. ha’ahavah): „Augustin crede că iubind îți redobândești libertatea”. Altfel spus, Iosif-Benedict revine la puterile inepuizabile ale crucii biruitoare („trup omenesc sau cruce cristică”), la „credință și mântuire”, la „sabia de porțelan, dar cu mânerul în sus, asemenea crucii...”, la „Învățătorul Iisus”: „Binecuvântat ești...și vei fi mereu...Benedictus...și tu știi asta...Dar ferește-te, frate, ferește-te să-ți iei singur astă binecuvântare de la oameni...” Cercul hermeneutic al cărții („epica reversa”) se închide aici, lăsând deschis, și relativ incert, destinul eroului. Cum deschis și incert este, în fond, destinul oricui, oricare destin, fie empiric, fie artistic.

X

Acesta ar fi, după convingerea noastră, în linii mari, desigur, unul din traseele posibile (și, eventual, corecte) pe care se poate desfășura lectura prozei, atât de interesante, a lui Lucian P. Petrescu. Este o scriitură dificilă, ce se adresează, într-adevăr, unei elite – dar nu în înțelesul economic, social, mediatic, sau chiar intelectual (avem în vedere intelectualismul trupesc) al respectivului termen. Romanele lui Lucian P. Petrescu vorbesc, limpede și răspicat, în numele, în auzul și în înțelegerea elitei spirituale. - „Dar voi sunteți seminție aleasă, preoție împărătească, neam sfânt, popor agonisit de Dumnezeu...” (*1Petru* 2, 9). Acestei categorii de cititori li se adresează, cu prioritate, scrierile prozatorului. Și asemenea lectori nu sunt chiar atât de puțin numeroși, cum, poate, se crede.

NOTĂ

1. Cf. articolul nostru *Tautologia ca principiu narativ*, în *Orizont*, 1/ 1998.

CRITICA ANTHROPO – GLOSSICĂ*

Apariția recentă, la Editura Universității de Vest, Timișoara, a două lucrări, semnate de istoricul și criticul literar Alexandru Ruja, profesor la amintita instituție, anume: *Printre cărți* și *Aron Cotruș. Corespondență*, îmi oferă prilejul de a pune pe hârtie câteva gânduri, legate de personalitatea culturală și de vocația autorului.

Voi afirma, luând în discuție, pentru început, *tipul* demersului analitic practicat de Alexandru Ruja, că, în cazul său, avem a face cu o *critică de factură universitară*, cu o critică sintetică, interferentă, în structura și în desfășurarea căreia se recunosc diverse direcții de abordare și felurite metode de identificare a semnificațiilor: apelul la biografie, la surse, încadrarea în contexte istorico-literare și culturale mai largi, istorismul, comparativismul etc.

Simultan, este valorificată contribuția *criticii tematice*, a *criticii stilisticii*, a *psihocriticii*, astfel ca portretul final, al operei (și al eului creator), să fie cât mai cuprinzător și mai corect cu putință.

N-am pomenit întâmplător, în șirul de mai sus, prezența eului creator. Referindu-ne, acum, la *obiectul* criticii lui Alexandru Ruja, și reflectând atent la ceea ce ne oferă, în această privință, textul comentariului său, vom constata că analistul investighează, într-adevăr, așa cum este firesc, *opera*, dar că, totodată, nu-l pierde, nici un moment, din vedere, pe *autorul* ei.

Or, dacă îl considerăm pe scriitor, în genere, un creator de limbaj, posesor al unui idiolect specific, uneori inconfundabil, și dacă, pe de altă parte, cercetătorul nu desparte, ci dimpotrivă, omul de operă, și opera de om, va trebui, neapărat, să conchidem că adevăratul *obiect* al demersului critic semnat de Alexandru Ruja este tocmai acest interesant binom (*scriere – scriitor*), această *realitate anthro - glossică*, și că, drept consecință, cea mai potrivită definiție a criticii sale este exact aceea de *critică anthro - glossică*.

Constatările precedente ne devoalează *atitudinea* ce prezidează și călăuzește analizele critice și istorico-literare. Ea este, în mod esențial, *empatia*. Iată o declarație cât se poate de elocventă: „Nu am ocolit niciodată cărțile scriitorilor de lângă mine, ale celor din spațiul meu de existență culturală, care a fost dintotdeauna unul marginal. Dimpotrivă, am urmărit și urmăresc traseul creator al acestor scriitori, am scris și scriu consecvent despre cărțile lor. Spațiul marginal își are importanța sa. Nu

poate exista centru fără margine. Diversele schimbări în timp pot modifica ierarhia” (*Printre cărți, Argument*).

Lumea literelor – lumea scriitorilor și a cărților la care aceștia trudes, fiecare după măsura harului care i s-a dat – îi este, așadar, dragă comentatorului, ea este, cu totul, definitiv, și lumea lui.

Trebuie reținut, însă, că empatia nu exclude, cătuși de puțin, axiologia. Criticul este atent la valoare, la performanță, și are grijă să le sublinieze.

Concomitent, Alexandru Ruja probează o mare apetență culturală, el simte nevoia de a încadra literatura în uriașul sistem de semne al culturii - de unde propensiunea spre *enciclopedia*, spre proiecte de anvergură. Volumele *Parte din întreg I, II; Literatura română contemporană. Poezia I; Dicționar al scriitorilor din Banat* (al cărui coordonator este) reprezintă doar câteva dintre ele.

Avem nădejdea, ba chiar convingerea, că și celelalte vor fi duse la împlinire. Confrații le așteaptă, și cred în temeinicia lor.

*Cf. articolul nostru *Romanul anthro-po-glossic*, apărut în *Orizont*, 48/1987 și dedicat ediției Roland Barthes, *Romanul scriiturii*. Antologie, selecție de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu, Prefață de Adriana Babeți, Postfață de Delia Șepețean-Vasiliu, Editura, Univers, București, 1987.

Orizont, 2/2007

DE LA CETATEA POEMULUI, LA CIVITAS DEI

Eroul profund al poeziei lui Octavian Doclin (*Locomotiva și vrabia*, Ediție sentimentală alcătuită de Ion Cocora. Prefață de Mircea Martin, Editura Palimpsest, București, 2006) este o entitate triplu personalizată, un fel de arheu, ce include Poetul, Scribul și Martorul (să se vadă, spre exemplu, *Întâlnirea cu salvatorul*, p. 158). Lumea acestui personaj straniu (poemul, poema, „domeniul poemului”, „Cetatea Poemului”, „Cetatea rostirii”, „Valea”) este o proiecție a *cuvântului* (termen omniprezent), după cum Lumea (cea din exteriorul conștiinței, dar, evident, și aceea din conștiința însăși) este o proiecție a *Cuvântului* („...toate printr’ Însul s’au făcut și fără El nimic nu s’a făcut din ceea ce s’a făcut”, *Ioan 1, 3*).

După opinia noastră, lirismul lui Octavian Doclin nu poate fi înțeles corect în afara acestui paralelism, în afara acestui mimesis metafizic.

Dintre cele trei ipostaze ale persoanei lirice, cea mai densă și mai productivă, în plan estetic, ni se pare a fi aceea a Scribului. Ecou al vechilor *soferim* biblici, Scribul preia, deseori, manevrele stilistice ale Poetului (care experimentează, în fel și chip, inclusiv cvasi-suprarealist, inclusiv cvasi-dadaist, mântuirea artistică a „i-realității”, a materiei: „ca o dunăre printre malurile căreia curge aer gri/ (i I-realitate)”, p. 86). El, Scribul, este un alter-ego dominant al Poetului, având, însă, capacitatea de a fi Martor, de a depune mărturie, și independent de acesta – mărturie despre artă, despre lume, despre Poetul însuși („Fața mi se scaldă în bucurie/ fiindcă adesea am avut norocul mărturiei”, p. 145; „O va dicta/ cândva poate Scribului său credincios cel gata/ oricând să-l trădeze...”, p. 157; „...de când încearcă-ncontinuu să-și amintească despre ce/ Carte e vorba dacă a fost cu adevărat scrisă vreodată/ și mai ales de cine anume Ori numai dictată/ și scrisă de-un alt Scrib cu mâna în aer”, p. 158 etc.).

x

Ca urmare, pe drumul de la Cetatea Poemului la Cetatea lui Dumnezeu, în desfășurarea așa-zicând istorică a volumului, mănuiitorul de cuvinte meșteșugite (arhitectul de poeme), devine Scrib al esenței (fascinat de Ceea ce este, de Cel care este) și, mai apoi, actant al propriei treceri de la moarte la viață.

x

Putem aplica, așadar, recentei selecții, mai întâi, o *lectură lingvistico- estetică*. Ea corespunde contactului cu fragmentarismul, cu dispersia, cu fluiditatea, cu onirismul, cu entropia imanenței și este ilustrată, textual, de jocul juvenil al verbului și de aproximarea, în volute largi, delicate, a sensului (uneori, a non-sensului): „Spațiul dintre cuvinte-tăcere-apă grea./ Ce simbol desenează în aer pasărea/ la impactul cu glonțul?/ (Apoi toată viața./ Apoi toată moartea.)/ Spațiul dintre cuvinte-tăcere-apă grea./ Apă grea” (p. 38); sau: „Am ieșit în grădină/ Tocmai înflorise cireșul./ Mirosea grădina ca o lună arată./ Voi coborî pe-o catedrală în pământ./ Atunci să ascuți: un ceas de apă/ va suna blând” (p. 22); și iarăși: „copil/ cuvintele cu ochiul le înțelegeam/ (adică mă zăreau)// adolescent/ ele îmi zburau pe la urechi/ precum vântul (le cântam deci)// bătrân astăzi/ îmi scapă/ din mână...” (p. 90).

x

Statutul Scribului, într-o lume căzută, se clarifică, însă, treptat, și se impune autoritar (deși discret), pe măsură ce eul străbate amintitul traseu dintre Cetatea Poemului și Cetatea divină.

În plan discursiv, devine nu doar posibilă, ci de-a dreptul obligatorie *lectura biblică*, întrucât, la un moment dat, este absolut limpede că „Valea” se organizează (sau tinde a fi organizată) duhovnicește, scripturistic: „Dar țara Ofirului cu aurul ei fără de preț/ cum o mai pot găsi doamne eu n-am/ puterea tatălui meu eu nu m-am luptat/ în groapa cu lei/ eu nu sunt bărbat/ în toată puterea cuvântului așa cum era/ tatăl meu încă din tinerețile sale chiar dacă/ era iute la mânie de aceea doamne îți cer/ doar un

singur lucru dă-mi înțelepciune/ să pot și să știu înspre ce și încotro/ să îndrept fața poemului în așa fel/ încât niciodată el să nu poată fi/ văzut și deschis în întregime/ își încheie poetul rugăciunea/ nu înainte de a se ruga și pentru înțelepciunea scribului său ca el/ să știe atunci când poetul/ își va întoarce fața de la fața poemului său/ să răspundă mulțimii ce va aștepta/ tulburată și încordată să vadă/ cât aur fără de preț pietre scumpe și lemn de santal/ descarcă din saci cămila// o dar țara țara Ofirului cum o mai poți găsi” (p. 121) (reminiscențele, lecțiunile trimit, se constată cu ușurință, la *3 Regi 3*, dar și la *Daniel 6*; passim, pot fi identificate alte și alte motive biblice, adânc și deplin asimilate).

X

Urmează, în fine, *lectura existențială*. Ea urmărește tribulațiile ființei („fanatism al abisului”, p. 11; „melancolie a lucidității”, p. 164), descifrând intuiția golului, a neantului (*Golul*, p. 167), „alchimia angoasei” (p. 164), depășirea acestei experiențe (*Amintirea angoasei*, p. 163), revelația („Atunci a auzit vocea de dincolo și primi revelația”, p. 156), trecerea de la angoasă la iluminare (*Doamne*, p. 145) și de la moarte la viață: „Acum când aproape te pregătești/ să-ți închei viața/ spunându-ți rigid ,am trăit/ s-o văd și pe asta’/ îți dai seama/ de-abia acum îți dai seama/ că nu de moarte te sperii/ nu de această veche călătorie/ pe care nu o dată o credeai înspăimântătoare/ ci numai și numai/ de propria-ți naștere/ fiindcă nu poți fiindcă nu știi fiindcă nu ai cum/ să ți-o amintești/ fiindcă prin nașterea ta/ ai venit dintr-o altă viață/ în prima moarte” (*Acum* p. 124).

X

Un număr de texte, precum *Fără titlu*, ori seria de invocări-rugăciuni *Doamne...*, contopesc, în bună măsură, cele trei direcții de lectură. Dar, în ansamblul său, această poveste-confesiune a Poetului – Scrib - Martor are, la palierul geno-textului, insistența, coerența, redundanța (cu menire mnemotehnică) specifice unui discurs întemeiat spiritual.

Rezumând, vom spune că *Locomotiva și vrabia* transcrie condiția Scribului, condamnat să trăiască în Vale și să aspire spre Duh: „Fiindcă, iată, de-acum/ ființa mea va sta tot mai întregă/ sub semnul stelelor căzătoare./ Voi lăsa pe cerul amintirii voastre/ doar o singură dâră de lumină./ Mă veți căuta, unii nerăbdători, alții nepăsători,/ chiar printre aceste litere, agresându-vă./ Eu voi sta lângă ele, ascuns cant-un nor./ De-acum nevăzut. Voi, auzindu-mă./ Și uite-așa începem o viață nouă./ Tot împreună” (p. 137).

Scrierile lui Octavian Doclin ilustrează, într-un mod particular, cu temeinicie și maturitate, acea superioară poetică a non-imanenței, la care ne-am referit și cu alte prilejuri.

ÎNTRE ANGOASĂ ȘI ILUMINARE

La cea de a treia sa carte de poezie (volumul bilingv *Les pays de mon âme – Țările sufletului meu*, traducerea din limba română în limba franceză îi aparține), publicată, ca și precedentele (*Scriindu-mă*, 1998 ; *Raze și clipe*, 2004), la valoroasa Editură Marineasa din Timișoara, Simona Ciurdar cultivă aceeași lirică de factură spirituală cu care ne-a obișnuit, ilustrează, și aici, potrivit temperamentului și forțelor sale lirico-imaginative și conceptuale, ceea ce numeam, în alt loc și cu un alt prilej, o « poetică a non-imanenței », păstrându-se la o foarte inteligentă distanță de trupolatria cvasi-generalizată a momentului.

Tipologic vorbind, avem a face, în cazul de față, cu un volum de poezie mistică (nu neapărat religioasă, cele două categorii nefiind permutabile, cum se crede uneori ; spre exemplu, în recenta carte, relația cu Divinitatea nu este mediată de ritual, ci încearcă a fi personală, directă). Cităm, drept argument, *Dialog* : « Eu Îți aduc lacrimile mele/ Tu îmi aduci Crucea Ta// Eu Îți aduc păcatele mele/ Tu îmi aduci Moartea Ta// Eu Îți aduc căderile mele/ Tu îmi aduci Mântuirea Ta// Eu Îți aduc moartea mea/ Tu îmi aduci Viața Ta ».

Modelul biblic, asimilat, desigur, propriei sensibilități și maniere stilistice, pare a fi psalmul, mai cu seamă atunci când textul este, precumpănitor, imnic : psalmii (ebr. *tehillim*) însemnând, de fapt, « laudele ». Undeva, într-un plan profund, în zona raportărilor fundamentale ale eului la Creatorul său, ca și în zona unde suferința este însăși definiția (și, poate, deplinătatea) ființei, pare a străjui *Iov* : « Totul este posibil./ Totul este uluitor : nefericirea ca și fericirea./ Totul este mister. Îngrozitor sau sublim... » (*Țările sufletului meu*).

Substanța ce hrănește întregul text izvorăște din spațiul (intervalul, golul) ce separă angoasa de revelație. Poezia emblematică – *Doamne, atâta lumină!*, din care ne limităm a reproduce o singură secvență : «Sunt un copac singur./ Tu ești, Doamne, lumina mea !// Rădăcinile mele – îndepărtate, străine./ Frunzele mele – purtate de vânt./ Florile mele – tainice și singure./ Primăvara și toamna – sărbătorile mele./ Fructele mele – invizibile, ascunse./ Uneori sunt invadată de păianjeni. Sau de viermi./ Alteori noaptea mă copleșește. Fără stele./ Și totuși, Doamne, atâta lumină ! »

Acest vid, generator de teroare lăuntrică, este umplut, vindecat, de credință. Abisul, prăpastia, crevasa, ce desparte omul de pământ de omul duhovnicesc, pneumatikos, nu pot fi depășite, anihilate, anulate, decât prin prea-plinul iluminării și al încredințării.

Cum se comportă eul, aflat în acest abis, care sunt componentele dinamicii sale, în drumul spre lumină, spre eliberare, spre asumarea revelației, spre viețuirea în credință ? Mai întâi, el recurge la modalitatea cea mai eficientă, cea mai polisemantică de comunicare, anume: tăcerea : « Când noaptea vorbește/ Tac// Când răul mă copleșește/ Tac// Când lumea mă rănește/ Tac// Când dragostea mă părăsește/ Tac// Când iluziua se destramă/ Tac// Când lumina mă mângâie/ Tac// Când totul

vorbește/ Tac ». Într-adevăr, multimea goală și gălăgioasă a cuvintelor, vacarmul lor, vorbăria, nu înseamnă comunicare. Vorbăria acoperă absența sensului și puținătatea gândului. Să se vadă și poezia *Coloane*.

O a doua mișcare a eului este desprinderea de sine, renunțarea la sine (*Despărțire*), urmate, ca într-o zbor plin de beatitudine, de perceperea, în dimensiunile infinite timp – spațiu, a propriei nimicnii : « Plopi de aur/ intră în inima mea/ acum/ timpul este un zbor/ toamna este un prezent de aur// Amintirile tac/ unic/ tu// Cuvintele tale sunt muzica mea/ Timpul este un mister auster/ Spațiul este forma timpului » (*Prezent de aur*).

Tonul în care sunt rostite asemenea drame este dat, în genere, de inflexiuni invocative, izvorând, acestea, din dorința de certitudine, de protecție, din tresărirea eului, ce nădăjduiește că Atotputernicul veghează, iubitor, asupra fapturilor sale, nevrednice și slabe. După opinia mea, Dumnezeu ce guvernează poezia Simonei Ciurdar este *El Shadday* (nume cu 48 de apariții în *Vechiul Testament*, dintre care 31 în *Iov*)*, Dumnezeul Atotputernic, Pantokrator, Omnipotens, Almighty, Le Tout-Puissant – , venerarea Lui, venerarea Treimii, conferind textului altitudine sufletească și spirituală. Trebuie să spunem că o asemenea poezie pretinde, spre a fi înțeleasă, o necesară maturitate, în plan estetic și duhovnicesc. « A te iubi după Iisus/ este dificil și fatal ca destinul unui ales// A-L respira mereu și pretutindeni/ este crucea mea dulce și asumată », declară, cu subtilitate, autoarea în *Binecuvântarea iubirii*. Are perfectă dreptate.

* Cf. *New Bible Dictionary*, Inter-Varsity Press, Leicester, England, Second Edition, 1988, art. *Almighty*.

Focus Vest, 46/2007

PARADISUL PIERDUT

Călători prin mâl și ceață este cea de a doua carte de beletristică publicată de Viorel Șerban, profesor la Universitatea de Medicină din Timișoara, șeful Clinicii de nutriție și boli metabolice, inițiatorul, întemeietorul, sufletul și mintea, conducătorul – alături de soția sa, profesor doctor Margit Șerban – al spitalului-unicat din Buziaș, dedicat copiilor diabetici și hemofilici, autorul a numeroase tratate și studii de specialitate. Într-adevăr, în 1991, el a tipărit un alt volum, intitulat *Dincolo de lacrimi*, în care, ca și în recentul text, apărut la Editura Marineasa, se tenta transferul referentului în semn, a biografismului (auto-biografismului) în artă literară. În treacăt fie spus, este interesant și îmbucurător să constăți că, în Timișoara, doi medici de renume, Viorel Șerban și Lucian Petrescu, hărnicesc pe ogorul prozei, ilustrând, după opinia mea, două poetici diferite, ba chiar total opuse: Lucian Petrescu își construiește discursul după o **poetică a non-imanenței** (așa cum am afirmat, nu de mult, într-un studiu).

Viorel Șerban, dimpotrivă, este adeptul unei **poetici a imanenței**. În acest context, trebuie să-i amintim, de asemenea, pe străluciții esești Mircea Lăzărescu și Corneliu Mircea, precum și pe eminentul profesor Dan Poenaru, care, în cărțile sale despre istoricul ortopediei timișorene, recurge la serviciile portretisticii, cu virtuți literare, și la arta, măiestrit condusă, a evocării.

X

Reluând comentariul cărții semnate de Viorel Șerban, vom spune că exact această **poetică a imanenței**, propusă de *Călători prin mâl și ceață*, ne vom strădui s-o descifrăm, pe scurt, în cele ce urmează. Facem precizarea că nu avem de gând să istorisim anecdotică romanului, lăsându-i cititorului satisfacția de a parcurge, de la prima, până la ultima, cele peste 400 de pagini ale sale. Ne vom strădui, în schimb, să-i sugerăm, prezumtivului lector, situându-ne la palierul generativ, în ceea ce se numește genotext, câteva direcții posibile de lectură, așa cum le întrezărim noi.

X

Cea dintâi dintre ele, cea care se impune numaidecât atenției, ni se pare a fi **lectura biografică**. Textul evocă traseul unui destin, *Călători prin mâl și ceață* fiind, din acest unghi, un **roman de formație**. Este vorba, firește, de biografia personajului principal, a protagonistului, Brad Pârâianu, nu de biografia autorului, în ciuda faptului că ambii au, întâmplător, aceeași îndeletnicire. Vom reține că lectura de factură biografică propune un anume tip uman, credibil, îndreptățit ontologic, recognoscibil, și că autorul știe să-l creioneze cu pricepere. Brad Pârâianu este un ins activ, nu reflexiv, nu contemplativ, un individ care vede (și găsește) realizarea de sine în acțiunea socială, nu în împlinirea metafizică sau spirituală. Dacă vrem să căutăm un model biblic al acestei tipologiei (și ar fi bine să-l căutăm), trebuie să ne referim, după opinia mea, la *Evanghelia după Luca 10, 41*: Brad Pârâianu merge, mai cu seamă, pe calea Martei, nu, neapărat, pe cea a Mariei (și, în fond, nu e nimic rău în asta).

X

O a doua lectură, ceva mai complexă, este cea **socială**. Într-adevăr, *Călători prin mâl și ceață* poate fi citit și ca un **roman social**, cu certe elemente de **roman etnografic**. Cartea ne oferă, pe de o parte, tabloul lumii rurale (arhaice, tradiționale, în care Brad Pârâianu a copilărit și unde revine, adesea, mental, în reverie, în fapt), tablou idealizat (cu moderație), dar nu idilizat; pe de alta, peisajul realităților urbane, mai vechi sau mai noi, peisaj cvasi-repulsiv, complet diferit de precedentul. Spre exemplu, opoziția dintre casa părintească și internatele sordide ale liceelor este una din tensiunile – cheie receptate la acest nivel de lectură.

X

Cel de al treilea gen de abordare a cărții ni se oferă de ceea ce am putea numi **lectura post-biografică**. La un moment dat, în existența personajului intervine „une coupure”, o tragică separare, o anulare a propriului eu. Se impunea, deci, instituirea unei noi biografii, de fapt, a unei post-biografii, se impuneau instaurarea și, în plan literar, relatarea supraviețuirii de sine. Acum se constituie **opera**, în înțelesul socio-umanitar și medical al termenului, acum se construiește, și textul istorisește, amănunțit, în ce fel, un așezământ al generozității, al dragostei față de semenii: Spitalul pentru copiii bolnavi. Paginile dedicate acestui efort, îndelungat, cu

antrenarea a numeroși oameni curați sufletește, din oraș, din țară, din străinătate, conferă cărții alura și caracteristicile unui **roman document**: aflăm, citindu-l, cum suferința personală se poate converti, prin tainica lucrare a Cuiva (la Care autorul se referă, cu mare sfială și smerenie), în bucurie gravă, larg împărtășită.

X

Aici se află, credem noi, miezul cărții. Iar acest nucleu generativ, angajând justificarea, rostul și țelul vieții lui Brad Pârâianu, este accesibil doar (sau, eventual, mai ales) unei **lecturi existențiale**, ce se alătură, spontan și firesc, precedentei. Potrivit rigorilor lecturii existențiale, *Călători prin mâl și ceață* rămâne, înainte de orice tristeți, și dincolo de orice izbânzi, un **roman al eșecului**. Arhitema sa este **paradisul pierdut**. Acest nivel de lectură mi se pare cel mai încordat, cel mai polisemic, fiindcă este, din câte cred, cel mai profund. Am convingerea că dintr-o atare perspectivă trebuie citită și descifrată cartea. Trei motive răsar din amintita arhitemă, și ele pot fi decelate, cu ușurință, la o analiză cât de cât atentă: 1. acela al „raiului” de la țară, din satul Pârâieni, unde, cum spuneam, Brad Pârâianu a copilărit, unde au trăit părinții și bunicii lui (tuturor acestora li se schițează memorabile portrete), unde revine, mereu, după infernalele sejururi din internatele vremii, ca și mai târziu, când s-a maturizat și orizonturile lumii s-au extins; 2. paradisul vieții de familie, al propriei familii, diferit de cel dintâi, dar de o indicibilă și – vai – prea scurtă chietudine; 3. suferința, apărută o dată cu dispariția acestor universuri edenice, suferința atroce, care se dovedește, treptat, imboldul și calea spre fasonare a eului, a spiritului, suferința ce se preschimbă în generatorul misterios al unor înfăptuiri importante. Ca urmare, paradisul retro-grad, retro-situat, al copilăriei, precum și paradisul contemporan al vieții de familie vor ceda, treptat, locul unui paradis substitutiv, unui paradis cu substrat dureros, reprezentat de operă: Opera de ordin social-umanitar, amintită anterior, spitalul pediatric, situat undeva, la Apele Vii, în apropierea Marelui oraș.

X

Lectura estetică, ce trebuie să încheie, hermeneutic vorbind, parcurgerea textului, are de înfruntat, așa cum, în treacăt, am arătat mai sus, un risc major, decurgând din priza prea strânsă, poate, a eului auctorial la realul imediat. Este vorba de riscul (capcana) referențialității, al autobiografismului, al abordării anecdotice. Or, în esență, referentul, în ciuda faptului că este prezent, în întreagă masivitatea sa (avem a face, spuneam, cu o poetică a imanenței), nu a fost pur și simplu **preluat**, ci **prelucrat**, prin aportul ficțiunii și al transfigurării. Semnul – textul – există **și** în afara referinței. Între cele două entități semiotice nu este o relație de contiguitate, ci de similitudine, ceea ce rezultă fiind, eventual, o metaforă, nicidecum o metonimie. *Călători prin mâl și ceață* nu este nici reportaj, nici autobiografie, ci o poveste onestă, scrisă de un om (*ha' adham* = omul de pământ), care a trebuit să afle, să reafle, cu intensitate, că nu există, că nu e cu putință să existe, un paradis terestru.

X

Concluzia, implicită, dar limpede pentru comentator, este că **nu se află salvare în afara credinței. Restul e prăbușire**. Dramatismul personajului decurge din convingerea sa inițială – drastic dezmințită de imanența însăși – că paradisul ar putea fi găsit în această lume și în această viață. O atare optică face, în mod fatal, de

neînțeleș, destinul uman. Fiindcă, îndrăznim să spunem, omul nu este ființă întru fericire, ci întru suferință (întrucât aceasta purifică sufletul), întru moarte și, mai cu seamă, am subliniat undeva, **întru mântuire**. Eroul, aidoma multora dintre noi, pierde din vedere, în anii tinereții sale, că paradisul (raiul, Edenul) a fost pierdut, atunci, la începuturi, la cădere, că omul este o ființă ce și-a ratat șansa. Epicul dezvoltă tocmai uimirea acestei descoperiri. **Omul fără Dumnezeu nu e liber, e sub predestinarea deznădejdi**, e, într-adevăr, un „călător prin mâl și ceață”.

Meritul cărții constă, dincolo de echilibrul între ficțiune și referențialitate, între subiectul enunțului și subiectul enunțării, dincolo de fluiditatea stilistică și naturalețea compozițională, tocmai în evidențierea pomenitului eșec al perspectivei non-metafizice asupra realității și, în cele din urmă, asupra artei. Lucrarea se citește, deci, nu doar din apetit pentru faptul trăit, nu doar cu plăcere (furnizată de numeroase pasaje nostalgice și amuzante, legate atât de ambianța rurală, cât și de cea a orașului), ci și cu un interes de ordin intelectual, fiindcă autorul are îndrăzneala de a pune în dezbatere soarta unui om, ba chiar condiția umană, în general, așa cum pluralul din titlu arată cu claritate. Or, se știe prea bine, nu toți oamenii sunt „călători prin mâl și ceață”. Mulți dintre ei sunt călători în, și, mai ales, spre lumină.

Câștigul de căpetenie al textului rezidă, așadar, în conturarea drumului, de la indivizi și întâmplări, la lumea ideilor. Or, menirea unei scrieri literare, s-a afirmat de mult, și de către mulți, este să stimuleze, prin cunoaștere sensibilă, palierul ideatic, să acceadă, dacă e cu putință, la spirit, oricum, să genereze întrebări, nu să-și închipuie că livrează, de-a gata, răspunsuri. Axul cărții lui Viorel Șerban, eșafodajul ei de rezistență pot fi rezumate la o singură interogație, esențială, e drept: *De ce?*

Columna 2000, 31 – 32/2007

ANEXE

MĂRTURIA STIHUITORULUI

În cele ce urmează, voi înșira câteva mărturii legate de modul cum, de-a lungul a 7 – 8 ani, am versificat 71 de *Psalmi*, *Ecclesiastul* și *Pildele* (1). O asemenea confesiune poate fi, recunosc, interesantă (pentru mine și pentru alții), dar – mi-am dat seama numaidecât – nu e ușor de înfăptuit. Și aceasta, din mai multe motive, pe care, în parte măcar, voi încerca să le enunț.

Mai întâi, o atare mărturie este, în ce mă privește, o *experiență profesională*. Altfel zis, ea mă obligă să aplic propriilor mele scrieri modalități de analiză critică pe care – altădată, sistematic; sporadic, azi – le aplicam (și le aplic) lucrărilor unor confrăți.

Acest efort de obiectivare, acest clivaj al eului, această autocontemplare, această dedublare conțin, în sine, ceva amețitor, și chiar amenințător pentru stabilitatea lăuntrică. Din fericire, eu știu că, indiferent ce întreprind, sunt doar scriitor și nu neapărat autor (Textul sacru este Cuvântul lui Dumnezeu) și-mi pun, necondiționat, nădejdea în Autorul a tot ce există. Ca urmare, mă simt în stare să evit primejdia (și ridicolul) infatuării, cărora nu puțini le cad victime.

În plan mai larg, ceea ce vreau eu astăzi să dau la iveală este o *experiență intelectuală* (sau, mai corect, probabil, *culturală*). Anume, din unghiul ascultătorului, al cititorului, e vorba de a vedea, de a afla cum a fost transferat, în trei împrejurări (*Psalmii*, *Ecclesiastul*, *Pildele*) (2), limbajul (textul) *Scripturii* în vers clasic, fără a-și pierde (fără a-și diminua, necum a-și altera) mesajul. Este o experiență culturală cuprinzătoare, deoarece ea implică, în demersul său, știința limbii, dar și psihologia creației, fenomenologia esteticului și, evident, raportul extrem de subtil dintre înțelegere, imaginație, emoție, suflet și duh.

Pe acest tărâm, al *experienței spirituale*, mistice (al trăirii mistice), la acest al treilea nivel, eu – ca stihuitor – și cititorul – ca beneficiar al stihuirii mele – este foarte posibil să ne reîntâlnim. E drept, în poziții diferite, dar încercând un simțământ comun. Nu pot vorbi în numele celui ce mă citește (abia dacă îndrăznesc să vorbesc în numele meu), de aceea, deși o presupun sau o cunosc, din comentarii, cronici, recenzii, ecouri etc., nu mă voi referi la receptarea *Psalmilor în versuri*, a *Ecclesiastului în versuri* și a *Pildelor în versuri* (3). Voi afirma, însă, că, spre a tălmăci în stihuri *Scriptura*, este obligatoriu nu doar să-ți asumi duhul ei, ci – *mai cu seamă* – să fii asumat de acesta. Iar apoi, dacă te simți îndemnat să dai glas stării mistice, vei recurge la poezie. Chiar de ar fi să exprimi, prin intermediul ei, rugăciunea sau tăcerea – căi privilegiate de comunicare cu sacralul.

Într-o carte dedicată doctrinelor mistice, ni se spune: „Mistica apelează în mod necesar la limbajul poetic; misterul arătat fiind inexprimabil, nu poate fi redat decât cu ajutorul imaginilor” (M.-M. Davy, *Enciclopedia doctrinelor mistice*, I, p. 293).

La acest palier, experiența stihuirii devine *experiență existențială*. Încă ceva: Mărturia stihuitorului (pe care tocmai o rostesc) e pândită, în principiu, cum anticipam, fie de trufie, fie de o excesivă smerenie (care, afișată, e tot un fel de trufie). Eu m-am silit să evit un asemenea risc. Totuși, spre a bara chiar și sugestia lui, am păstrat un ton descriptiv (nu patetic), am emis constatări (nu evaluări), convins fiind, potrivit *Scripturii*, că fiecare are darul său de har, unul într-un fel, altul într-altul, și că – deși există felurite daruri – este și rămâne, în toate, veșnic lucrător, același Duh (Cf. *1 Corinteni* 7, 7; 12, 4). Sau: „Căci cine te deosebește pe tine? Și ce ai pe care să nu-l fi primit? Și dacă l-ai primit, de ce te fălești, ca și cum nu l-ai fi primit?” (*1 Corinteni* 4, 7). Ori: „Căci de se socotește cineva că este ceva, deși nu este nimic, se înșală pe sine însuși” (*Galateni* 6, 3). Se știe: „Dumnezeu celor mândri le stă împotrivă, iar celor smeriți le dă har” (*Iacov* 4, 6; *1 Petru* 5, 5). Urmând acestui dreptar, să cercetăm, deci, cu modestie, și pe scurt, istoria și meșteșugul stihuirii celor trei celebre secțiuni ale *Cărții Sacre* (4).

X

După cum se cunoaște, *Psalmii* (ebr. *Tehilim* „Laudele”, gr. *Psalmoi*), *Ecclesiastul* (ebr. *Qoheleth*, participiul activ al verbului *qahal* „a aduna”; gr. *Ekklesiastes* „Propovăduitorul, Predicatorul, Cel ce se adresează unei *ecclesia* – unei adunări”) și *Pildele* (ebr. *Mishle*, gr. *Paroimia* „Proverbe. Cuvinte proverbiale”) constituie trei importante cărți poetico – sapiențiale ale *Bibliei*. O mare parte din psalmi (89) sunt atribuiți regelui David (cca 1010 – 975 î. H.). Ceilalți, până la 150, au fost compuși de Moise, de Solomon, de Asaf, de fiii lui Core, poate de Ezra etc. Grupați în 5 cărți, cu un număr diferit de texte fiecare (1 – 41; 42 – 72; 73 – 89; 90 – 106; 107 – 150), psalmii au fascinat, oricând și oriunde, spiritele însetate de abisul fecund al Cuvântului. Căci ei, aidoma *Ecclesiastului* și *Pildelor*, sunt poezie metafizică, poezie sublimă, insufletă, nepieritoare.

Ecclesiastul este atribuit regelui Solomon, fiul lui David și urmașul lui pe tron, pentru încă 40 de ani, până la dezbinarea regatului. Solomon, după cum iarăși se cunoaște, a mai întocmit *Cântarea Cântărilor*, *Pildele* (capitolele 1 – 29; 30 îi aparține lui Agur și 31 lui Lemuel), precum și *Cartea înțelepciunii lui Solomon*, înscrisă în corpusul deuteronomic al *Bibliei*.

De-a lungul vremii, diverși cărturari (îndeosebi de formație teologică) au încercat să versifice psalmii, să adauge enormei lor energii duhovnicești muzicalitatea structurilor prozodice, fluenta sintaxei, puterea de sugestie, concretitudinea imaginii. Se tenta, astfel, o relativă echivalare a formei lor poetice originare cu matricea lirică a altor limbi (și a altor veacuri) decât acelea în care ei au fost scriși.

Cel dintâi stihuitor a fost Calvin. I-au succedat Clément Marot (1495 – 1544), Théodore de Bèze (1519 – 1605), Jan Kochanovski și mulți alții. La noi, un asemenea eveniment s-a produs în anul 1673, când Mitropolitul Dosoftei a publicat, la Uniew, bine cunoscuta *Psaltire în versuri*, act de naștere al poeziei culte românești și, cum afirmă Nicolae Cartojan, prioritate cvasi-absolută în spațiul răsăritean, „căci până la el nu se cunoaște nici un model tipărit în literatura ortodoxă, nici în cea slavă, nici în

cea greacă, afară doar de încercarea păstrată în manuscris a lui Gh. Palamed” (*Istoria literaturii române vechi*, Editura Minerva, București, 1980, p. 205).

De atunci și până azi, limbajul petic românesc și-a mai propus, după știința noastră, de cel puțin șase ori o asemenea probă de maturitate: în 1827 (Ioan Prale), în 1933 (Vasile Militaru – text integral), în 1934 (Ion Glonțescu – 40 de psalmi), o stihuire datorată Eugeniei Adams – Mureșan (informație pe care am primit-o din „Jurnalul literar”, 1 – 2/ 1997, fără precizări filologice și auctoriale clare), în 1993 (preotul C. Popescu, *Psaltirea în versuri*, publicată în mai multe numere din revista ieșeană „Teologie și viață”) și, în fine, strădania noastră, concretizată în *Psalmii în versuri*, ediția I, Editura Excelsior, Timișoara, 1993 (41 de psalmi, Cartea I a *Psaltirii*) și *Psalmii în versuri*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Marineasa, Timișoara, 1997 (71 de psalmi, din toate cele cinci Cărți ale *Psaltirii*).

Cât privește *Ecclesiastul* și *Pildele* (5), nu avem știință de versificări românești anterioare celor cu care am fost învrednicit, și care au apărut, în 1997 (*Ecclesiastul în versuri*), în 1998 (*Pildele în versuri*), tot la Editura Marineasa din Timișoara.

x

Cum am procedat? În fiecare din cele trei împrejurări – scriitor, poet, scrib fiind, cum ziceam, și nu autor: Autor este, în cazul textului sacru, Unul singur – am avut, ca punct de plecare, numeroase ediții ale *Bibliei* (românești, franțuzești, englezești, germane), precum: *Biblia sau Sfânta Scriptură*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1975 (reperul fundamental; cu o precizare: Psalmul 9 devine, în tălmăcirea mea prozodică, 9 și 10); *Biblia sau Sfânta Scriptură*, Gute Botschfat Verlag, Dillenburg, 1989, 1990; *La Sainte Bible*, Traduite d’après les textes originaux hébreu et grec par Louis Segond, Alliance Biblique Universelle, f. a.; *La Bible de Jérusalem*, Editions du Cerf, Paris, 1973; *Les Saintes Ecritures*, avec notes et références, 1995; *Les Psaumes. Le Psautier des Septante*, Editions Tinos, f. a.; *The Holy Bible*, Oxford University Press, London, New York, Toronto, f. a.; *Die Bibel*, Lingen Verlag, Koln, 1986 etc.

Pe temeiul unei permanente comparații între diferitele enunțuri și lecțiuni, am purces la stihuirea propriu – zisă, ghidat fiind de două obiective:

- a) respectarea, în spirit, a textului sacru (imperativ duhovnicesc);
- b) organizarea lui imagistico – prozodică (imperativ estetic).

Punerea de acord a acestor obiective s-a realizat prin:

- a) asimilarea, pe cât ne-a fost posibil, a sensului;
- b) prelucrarea stilistică, în întreaga ei complexitate.

x

Elaborarea stilistică înregistrează mai multe componente, ce acționează, firește, concomitent. Decelarea lor o tatonez acum, când încerc – cu scepticism – să conceptualizez un proces în fond incomprehensibil și cvasi-incomunicabil. Eu însumi simt perfect distanța (și diferența de esență) între mișcarea sufletească de atunci (fie că e vorba de *Psalmi*, fie că e vorba de *Ecclesiast* sau de *Pilde*) și dibuirea rațională

de astăzi. Îmi vine în minte, *mutatis mutandis*, pasajul din *Evangelhia după Luca* 16, 26: „Și peste toate acestea între noi și voi s-a întărit prăpastie mare, ca cei care voiesc să treacă de aici la voi să nu poată, nici cei de acolo să treacă la noi”.

Voi suprapune, deci, textului o grilă analitică prudentă, enumerând câteva din sectoarele structurii sale:

- *Nivelul prozodic* (rimă, ritm, măsură strofă). Astfel, am recurs, prioritar, la *endecasilabul iambic* (în catren, distih sau în alcătuiuri strofice mai complicate), ori, mai rar (și numai pentru *Psalmi*), la versul liber. Alegerea nu a fost integral deliberată. Originalul, imboldul său indefinibil au determinat tiparul stihului, rezonând, totodată, cu datele eului artistic (endecasilabul este frecvent și în celelalte cărți semnate de mine).

Exemplific: „Acum, că Domnul e păstorul meu,/ Oare de ce voi duce lipsă eu?/ Odihnă-mi dă, pășunile sunt verzi/ Cu ape liniștite și livezi...” (*Psalmul* 23); sau: „Pe țarmuri, lângă Râu, la Vavilon,/ Ne-am adunat, gemând și murmurând./ Și-am început să plângem, rînd pe rînd,/ Când ne-am adus aminte de Sion...” (*Psalmul* 137); și încă: „Eu rege-am fost cândva în Israel./ Eu, Qoheleth, cândva-n Ierusalim./ Și am hrănit în inimă un țel:/ Să-ncerc a înțelege în vreun fel/ Această lume-n care viețuim/ (Un chin cumplit, pe care Elohim/ Ni-l dă, să ne strivească întru el)./ Am cercetat, cu sîrg și cu sudoare,/ Tot ce-mplinesc și nu-mplinesc sub soare./ Am cercetat. Și iată, toate sunt/ Deșertăciuni. Și goană după vînt...” (*Ecclesiastul* I, 12 – 14); ori: „Hotarul, întărit de ani și ani,/ Al văduvei ferește-l. Să nu-ncalci,/ Cu talpa grosolanilor bocanci,/ Ogoarele orfanilor sărmani./ Degeaba-i crezi lipsiți de ajutor:/ Nu tu, ci ei, în timp, vor câștiga,/ Fiindcă au un Răscumpărător!/ Și El, de neînvins, nimicitor,/ Va apăra obida, chinul lor/ Și va lupta cumplit în contra ta” (*Pilde* 23, 10 – 11).

În fine, pentru a ilustra versul ritmat, rimat, dar liber, în ce privește măsura, iată un scurt fragment, de altfel celebru, din cutremurătorul *Psalm* mesianic 22(21): „Dumnezeul meu, Dumnezeul meu, de ce m-ai părăsit?/ Pentru ce stai departe de plîngerile mele?/ Strig ziua și nu-mi răspunzi, Dumnezeul meu preaiubit,/ Strig noaptea și tot n-am odihnă, sub beznă și stele...” Ni se pare că măsura variabilă, că versul șerpuitor, sacadat, inegal ca întindere, plin de invocări și de lamentații reprimite în teribilă suferință, sunt în justificat acord cu fondul, cu substanța însăși a textului: Iisus pe cruce. O asemenea măsură, trebuie s-o mărturisim, ni s-a impus, ca o necesitate, în procesul elaborării artistice, nu a fost (nu este) rezultatul unei alegeri „la rece”. Substanța și-a cerut și a obținut forma potrivită. Scribul n-a avut decât s-o consemneze.

Voi mai aminti aici o seamă de *rime rare*, implicând deplasări de accent, asocierea mai multor lexeme etc.: „Bolnavă, carnea mi se învenină,/ Căci ai binevoit să Te mîinii./ Vigoarea mi-a pierit. Ființa mi-i/ Surpată de păcat, ca de rugină” (*Psalmul* 38); sau: „Gustați și-o să vedeți ce bun e Domnul!/ Și cât de fericit e-acela care/ În Domnul se încrede cu fervoare./ Pe fericitu-acela nici un om nu-l/ Întrece-n strălucire și vigoare...” (*Psalmul* 34); la fel: „Și-am fost încredințat că-nțelepciunea/ Cu mult e mai presus de nebunie,/ Aidoma luminii ce-mprăștie/ Tenebrele ce-acoperă genunea” (*Ecclesiastul* II, 13); ori: „Cântarul strâmb de Domnul urgisit e/ Și e oprit oricând și

orișicui./ Fii grijuliu cu cele cântărite - / Balanța dreaptă e plăcerea Lui” (*Pilde 11, 1; 16, 11*) etc.

Sunt de menționat, în treacăt, și *asonanțele*, nu prea numeroase, care introduc, în fluxul fono – semantic, expresivitatea lor caracteristică: „E vreme să păstrezi. Și vreme, iar,/ S-arunci nepăsător cele păstrate./ Vreme-i să rupi veșminte și brocarte/ Și vreme-i să cârpești și să repari (*Ecclesiastul III, 6 – 7*); „Când Israel ieșit-a din Egipt,/ Dintr-un popor cu stranie vorbire,/ Tu-n Iuda sanctuarul Ți-ai zidit/ Și-ai luat pe Israel în stăpânire” (*Psalmul 114*); și: „Șeolul și Adâncul (Abaddon)/ Sunt fără sațiu. Deopotrivă este/ Cu ele, cu stihiiile aceste,/ Și inima bicisnicului om” (*Pilde 27, 20*).

- *Un al doilea nivel este cel lexical*. Aici rețin, dat fiind cadrul restrâns al expunerii, doi poli: *neologismul* (a abandona, a absolvi, a adora, angoasă, armadă, atent, atroce, a conchide, declin, ermetic, eternitate, a exulta, fervoare, a lapida, pauper, prosper, a triumfa, vanitate etc.), asociat cu apelative din fondul curent sau chiar, pe alocuri, *arhaic* ori regional (brâncă, gropniță, strămurare etc.), și, pe de altă parte, preluarea, cu precădere la rimă, a unor *termeni ebraici*: „Bunăvoința, harul Tău sublim/ Revarsă peste noi, *Iah Elohim!*/ Și întărește tot ce făptuim,/ Da, întărește tot ce făptuim!” (*Psalmul 90*); sau: „Tot ce viață are pe pământ/ Să-L laude pe Cel Etern și Sfânt./ Să-L preamărească laic și monah./ Să-L adorăm cu toți. *Hallelu Yah!*” (*Psalmul 150*).

Iată și debutul *Ecclesiastului în versuri*: „Așa grăit-a vechiul *Qoheleth*,/ Fiul lui David, regele poet,/ El însuși rege în Ierusalim./ Așa grăit-a: *Havel Havalim!*/ El, *Qoheleth*, *Ecclesiastul*, spune,/ În necuprinsa lui înțelepciune:/ Deșertăciune-i tot. Deșertăciune!” (*Ecclesiastul I, 1 – 2*). Să se observe că al doilea catren traduce, tacit, expresiile ebraice din primul, întărind, credem, forța persuasivă a textului. Precizăm că termenii ebraici beneficiază și de cuvenitele note infrapaginale.

- Deloc de neglijat este *domeniul sintactic*. Definitiv pentru toate cele trei cărți, el pare mai ușor reperabil, prin firea lucrurilor, în *Pilde*, scriere ce pledează pentru înțelepciune, recurgând, între altele, la contrastul comportamental, caracterologic, de gândire. Ca urmare, vom reține subtilitatea paralelismelor sintactice (cu deosebire antonimice): „Ai să-ntâlnești două perechi bizare/ Ce izvorăsc din chiar a noastră fire:/ Orgoliul secondat de prăbușire,/ Căderea precedată de-ngâmfare./ Iată-așadar secretul cunoștinței:/ Mărirea vine-n urma umilinței” (*Pilde 11, 2; 15, 33; 16, 18; 18, 2*).

- În sfârșit, la *palierul imagistic*, voi aminti:

a) *epitetul*: „Nelegiuirea mea e pân’ la stele,/ Povară mult prea grea. N-o mai suport./ Trupu-i mâncat și amiroase-a mort:/ Efectul trist al nebuniei mele!...” (*Psalmul 38*); asemenea: „Atât de mult se zbuciumă și-asudă/ Foșgăitoarea lumilor armadă...” (*Ecclesiastul I, 8*); sau: „Un fagure cu aurită miere/ Sunt vorbe alese și frumoase:/ Dulceață pentru suflet, mângâiere;/ Balsam, tămăduire pentru oase” (*Pilde 16, 24*);

b) *comparația*; foarte frecventă, ea reprezintă, deseori, adaosuri, extensiuni plasticizante și, chiar, nădăjduiesc, revelatorii (în terminologia lui Lucian Blaga), scurte digresiuni mnemotehnice, menite, alături de prozodie, să facă, pe cât mi-a stat în putere, memorabilă ideea. De pildă: „M-ai dat de tot uitării? Până când/ Îți vei întoarce de la mine chipul?/ Chiar nu m-auzi și nu mă vezi strigând?/ Cât timp mă vei lăsa să mă frământ,/ Cum se frământă-n albie nisipul?/ Căci cel viclean m-abate la pământ/ Și-mi stoarce toată forța, *ca polipul*...” (*Psalmul 13*); sau: „Și-am înțeles că-

atare gânduri sunt/ Tot vanități și goană după vânt,/ Că-n bogăția-nțelepciunii zace/
(*Precum un hoit uscat în carapace*)/ Amărăciunea neputinței tale...” (*Ecclesiastul I, 17 – 18*); la fel: „O inimă senină, liniștită,/ E chează viații sănătoase./ Invidia, în schimb, dacă te-agită,/ Cu seva ei amară și-otrăvită,/ Întreaga țesătură ți-o descoase/
(*Cum perforează scoarța o termită*)/ E putregai în trup și cariu-n oase” (*Pilde 14, 30*);

c) *metafora* (coalescentă sau implicată) este prezentă și ea, contribuind, aidoma comparației, nu doar la plasticizarea reprezentării, ci și (poate, mai cu seamă) la revelarea înțelesului (moral, spiritual).

Citez: „Eu Însuși, zice Domnul, te voi păzi de rele,/ Spunându-ți pe ce cale e bine să o iei./ Te voi purta în cupa de-azur a palmei Mele/ Și-ntreaga ta viață va fi sub ochii Mei...” (*Psalmul 32*); „Și vântul. Ghem de vaier și suspine,/ Se-ntoarce către miazăzi, revine,/ Urcă spre nord, se-ntoarce, dă târcoale/ La nesfârșit prin cercurile sale...” (*Ecclesiastul I, 6*); „În suflet, ca-ntr-un iezer, sub o stâncă,/ E-o apă-nfricoșată și adâncă./ Acolo-i sfatul inimii. Nu poate/ Decât cel iscusit, deprins cu toate/ Vâltorile nestrăbătute încă,/ Din taina lui, în plină zi a-l scoate” (*Pilde 20, 5*).

Reamintim că al XII-lea capitol din *Ecclesiast* (textul biblic) cuprinde o suită de metafore splendide, ce evocă drumul omului de pământ (*ha' adham*) spre senectute, metafore preluate de stihuitor și explicate (decodate) în notele subliniare.

În ce privește stratul imagistic, pe care tocmai l-am schițat, cred necesare unele deslușiri:

a) *epitetul, comparația, metafora* constituie spațiul de predilecție al inovației. Aici se destăinuie imaginarul, temperamentul stihuitorului. Evident, prozodia le secondează, ca și celelalte componente (extensiunea lexicală, spre exemplu);

b) *inovația* însăși este, mai ales, de natură metonimică, se dezvoltă, în principal, prin *contiguitate* (deoarece, dată fiind continuitatea de sens, n-am recurs la *similitudine* decât atunci când am avut convingerea că nu deviez mesajul);

c) *epitet, comparație, metaforă, adaos lexico – sintactic* (*Pilde 4, 23*) se regăsesc, deseori, împreună, consolidând acest context macro-metonimic. Iată o rețea de acest fel: „Iar eu? Sunt aidoma apei ce curge la vale,/ Oasele toate mi se desprind, se-nfioară./ Inima mi s-a făcut cum e ceara de moale/ Și se topește în sine-mi, destrămată și-amară./ Mi se usucă puterea, ca un vas de argilă,/ Cu cerul gurii limbanclieată se-ngână./ O, Dumnezeu meu, fie-Ți milă!/ M-ai adus în țărână...” (*Psalmul 22*). Vezi și *Pilde 23, 31 – 34* etc. etc.;

d) concluzionând, vom spune că tropii, ca și celelalte elemente, au un triplu țel, urmărit intuitiv atunci, conștientizat acum:

- efortul de captare, cât mai expresivă, a mesajului,
- sensibilizarea cititorului, construirea unei stări de spirit propice receptării,
- realizarea de sine a stihuitorului, dorința sa de împlinire în duh.

Trebuie să declar, foarte răspicat, și foarte apăsător, că cele trei cărți *nu au fost plănuite*, că, la diverse momente, pe care nu eu le-am ales, ele s-au scris prin spiritul, prin sufletul și prin condeiul meu.

Ele sunt purtătoare, atât prin fond, cât și prin formă, a ceea ce s-a numit, încă din Antichitate, și se mai numește, sporadic, din păcate, și azi, *stilul înalt*, de factură spirituală, în creația literară – artistică.

În finalul acestei scurte mărturisiri, aş mai avea de adăugat că am năzuit, tot timpul, să ofer oricui proba că limba română literară modernă şi fiinţa veşnic tânără a enunţului sacru (unde cuvântul, cum ni se spune, e „viu şi lucrător” – *Evrei 4, 12; 1 Petru 1, 23*) sunt perfect compatibile. Altfel zis, m-am nevoit să pun de acord un imbold metafizic, mereu actual, cu gândul, închipuirea, afectivitatea şi graiul contemporanilor mei, să facilitez, atât cât harul mi-a îngăduit, fuziunea dintre efemer şi eternitate. Repet: Tâlcuirea în stihuri a *Psalmilor*, a *Ecclesiastului*, a *Pildelor*, a *Rugăciunii regelui Manase*, deşi nu a fost pasivă, nu a fost nici rezultatul unui proiect rece, intelectualist. Ea mi s-a impus, intim, ca o necesitate existenţială.

Psalmii în versuri sunt – aşa cum am afirmat de mai multe ori – cartea paradisului meu lăuntric (în timp ce *Cronică* şi *Abaddon*, volume scrise şi apărute cam în aceeaşi perioadă, evocă infernul meu personal şi, poate, şi infernul unor semenii ce aparţin aceleiaşi familii spirituale).

Ecclesiastul în versuri este concluzia şi, probabil, limita de sus ale traseului meu empiric şi artistic. Toate liniile de forţă ale unei vieţi se adună aici. Şi toate motivaţiile (înnăscute sau deprinse) ale comportamentului estetic.

Iar *Pildele în versuri* sunt ghidul, dreptarul în această aventură terestră.

Acum se poate instala, indiferent câte cărţi de versuri, de proză sau de comentarii voi mai publica, acea tăcere, de care pomeneam la începutul acestor şiruri. *Pilda 18, 10*, unde mi-am îngăduit să prelungesc fraza biblică, mi se pare a fi cea mai potrivită încheiere: „Puternic turn e Numele divin,/ Spre care dreptii şi-nțelepții vin./ Primește-ne, sub ziduri, şi pe noi,/ Căutătorii vremii de apoi,/ Pe noi, robiți celestelor comori,/ Ai slovei fantomatici slujitori;/ Primește-ne, să ne adăpostim,/ S-agonizăm, noi, bieții soferim,/ Sub scutul Tău etern, Iah Elohim!”

Soferim înseamnă „scribi”.

Scrib îndrăznesc a mă socoti eu însumi.

NOTE

1. În volumul *Biblice*, antologie de autor, apărut la Editura Marineasa, Timișoara, în 2003, acestora li s-a adăugat *Rugăciunea regelui Manase*.
2. De fapt, în patru împrejurări, cf. supra.
3. Trebuie să spun, totuși, că am putut constata, cu diverse prilejuri (lecturi publice, spre exemplu), impresia profundă pe care o lasă, asupra receptorului, în genere, alături de textele menționate (de *Psalmi*, îndeosebi), *Rugăciunea regelui Manase*.

4. Firește, toate comentariile ce vizează stihuirea *Psalmilor*, a *Ecclesiastului* și a *Pildelor* sunt, în esență, valabile și în ce privește transpunerea în versuri a *Rugăciunii regelui Manase*.
5. Ca și *Rugăciunea regelui Manase*.

Conferință susținută, în 13 mai 2000, la Muzeul Banatului, în cadru manifestărilor „Două milenii de creștinism”, prezentată, ulterior, în Aula Universității din Timișoara, și, apoi, publicată în „Paralela 45”, 13 iunie, 20 iunie și 27 iunie 2000.

„DETEST ABSENȚA GROSOLANĂ ȘI OSTENTATIVĂ DE SPIRIT”

Interviu cu scriitorul Eugen Dorcescu

Îmbrăcat englezește, omul fundamental bun, cum a fost numit de Adriana Babeți, îmi dăruiește o carte: „Moartea Tatălui”. Cu câteva ore înainte, reușea să îmi provoace interesul prin Internet. Peste alte câteva ore, tolănit într-un fotoliu, îl descopeream în poezii superbe. Și regretam că se întâmplă așa de târziu...

- *Sunteți scriitorul care a versificat Psalmii. O etichetă extrem de valoroasă, însă aproape sinucigașă în timpul comunismului. Ce anume v-a împins înspre religie și cât de mult a contat libertatea pentru o creație atât de importantă?*

Am stihuit, de-a lungul anilor, „Psalmii”, „Ecclesiastul”, „Pildele” și „Rugăciunea regelui Manase”. Fiecare din aceste texte – ele ilustrează ceea ce se numește *stilul înalt* - a fost publicat, mai întâi, separat, apoi toate au fost adunate în volumul „Biblice”, apărut în 2003 și purtând, pe coperta a IV-a, recomandarea (binecuvântarea) părintelui Bartolomeu Valeriu Anania. Ceva mai devreme, în 2002, am publicat antologia de autor „Omul de cenușă”, ce cuprinde volumele editate între 1972 și 2002. Apoi, încă două cărți de poezie, „Elegii”, 2003 și „Moartea tatălui”, 2005 (1). Și acum să răspund, direct, întrebării dumneavoastră: Spre religie (termenul nu e tocmai potrivit în context) nu ești împins, ci ești chemat. Atunci vei cunoaște adevărul și „adevărul te va face liber”. Pe de altă parte, trebuie să spun că eu am scris întotdeauna, încă de la debut, poezie de inspirație spirituală, așa cum un cititor atent poate observa numaidecât.

- *În acte, figurați Eugeniu Berca, pe coperte semnați Eugen Dorcescu, iar între prieteni, sunteți strigat Țuțu. Care nume vă e mai drag?*

Eu am debutat editorial în 1972, la Editura Cartea Românească, cu volumul de versuri „Pax magna”. Debutul mi-a fost vegheat de Mircea Ciobanu (redactor de carte) și de Marin Preda (directorul editurii). La sugestia celor doi, care iubeau pseudonimele, am trecut pe copertă numele mamei: Dorcescu. Or, eu sunt scriitor. Nici mai mult, nici mai puțin, nici altceva. **Așadar, numele meu este Eugen Dorcescu.**

- *Trăiești în Balcani și cu toate acestea nu vă place bășcălia. Există cuvinte tabu în poeziile lui Eugen Dorcescu?*

Nu trăiesc în Balcani. Balcanii se află la sud de Dunăre. De altfel, nici nu cred că cei care trăiesc, cu adevărat, în Balcani trebuie să agreeze, neapărat, bășcălia. Pe mine, în orice caz, mă deprimă. Bășcălia este varianta defectuoasă, degradată, inferioară, în plan moral, dar și intelectual, a umorului. Nu există lexeme tabu în scrierile mele. Atâta doar că anumite cuvinte nu au acces, prin ele însele, prin statutul lor, în universul poeziei de inspirație spirituală.

- *Pentru Virgil Nemoianu, sunteți „unul din marii noștri poeți contemporani”. Ce-și dorește un poet contemporan?*

Nu pot să mă pronunț în numele unui poet contemporan, în general. „Eu nu reprezint pe nimeni, și nu vorbesc decât în numele meu”. Așadar, eu, în calitatea mea de poet contemporan, aș dori ca universul receptării specializate să aibă, în întregul său, altitudinea, onestitatea, forța duhului și a cuvântului, geniul hermeneutic ale domnului Virgil Nemoianu.

- *Poezia ba e în declin și nu se vinde, ba strânge săli întregi și provoacă remarci de genul „poezii sunt extrem de iubiți și au un public rafinat”. Care e, totuși, adevărul?*

Poezia, „oratio sensitiva perfecta”, cum a numit-o Alexander Gottlieb Baumgarten, are, într-adevăr, publicul ei, după cum are și drumul ei, în fond stabil, dincolo de reliefurile schimbătoare ale modelelor, modelelor și al gustului. Nevoia de poezie nu va dispărea, tot așa cum nu va dispărea nevoia de filozofie și de religie, adică aspirația spre nivelurile superioare ale existenței.

- *Înainte de a fi poet, ați reprezentat un reper în critică. De ce ați dezertat?*

Cronologic, lucrurile s-au petrecut, de fapt, invers. Adică, eu am debutat ca poet, am rămas, esențialmente, structural, poet și sunt poet, dar, la un moment dat, și pentru o anumită perioadă, m-am aplecat și asupra comentariului. Și acum, uneori, analizez, în scris sau oral, o lucrare literară sau elaborez un eseu. Precum textul, recent apărut, *Poezia mistico-religioasă. Structură și interpretare*, dedicat „poeților tineri, care îmi sunt prieteni”. Nu am dezertat de niciunde. Pur și simplu,

așa cum am declarat și cu alte prilejuri, eu sunt un „poeta doctus” (dar nu „artifex”!). Iubesc studiul. Aprofundez „Scripturile”. Sunt, iată, o spun, deși ar putea să pară un semn de trufie, doctor în filologie. Oricum, nu fac parte dintre cei care își închipuie că, pentru a fi poet, pentru a fi scriitor, în general, nu trebuie să faci nimic.

- *În Occident, literatura e o industrie, spre deosebire de România, unde e de multe ori strict un hobby. Mi-ar plăcea să cred că nu vă numărați printre cei care receptează doar sensul peiorativ al cuvântului, că nu excludeți afacerea din cultură. Mă refer la metodele de promovare a unei cărți, la deplasările unui scriitor prin țară și dincolo de hotare, pentru a-și populariza volumul, la existența agenților literari. E mult spus dacă afirm că, în România, capitalismul încă nu a pătruns în literatură?*

Mă aflu la vârsta (empirică și literară) când viitorul are pentru mine un înțeles precumpănitor, dacă nu exclusiv, spiritual. Adică, el înseamnă, pe de o parte, strădania (discretă) spre mântuirea sufletului, iar pe de alta, încercarea (decentă) de a promova, de a face cunoscută, de a fixa, atât cât este posibil, în memoria lumii terestre, propria-mi creație. Scriitorul are o datorie față de opera sa, față de harul ce i s-a dat. Conduita mea este, deci, și pragmatică, dar, concomitent, și riguros principială. Nu accept orice și nu sunt prieten cu oricine.

- *Scrieți și povești. E dificil balansul între poezia religioasă și literatura pentru copii?*

Nu am scris și nu scriu povești, în înțelesul curent al termenului. „Basme și povestiri feerice” este, de fapt, un volum de proză fantastică. Pe de altă parte, trebuie făcută distincția între „poezia mistică” (pe care o scriu eu, deseori, dar nu întotdeauna) și „poezia religioasă” (pe care o scriu alții). Cât despre proza mea fantastică, ea explicitează, așa cum s-a observat, unele din simbolurile poeziei (de pildă, toposul „cetății păduroase”, prezent în diverse volume și în diverse locuri). De asemenea, iarăși cum s-a afirmat de mai toți comentatorii, ea, proza, realizează o anume interculturalitate și o anume intertextualitate, punând în relație imaginarul românesc și visul din „Romanele Mesei Rotunde”.

- *Aveți imaginea omului modest, căruia nu-i plac excesele, extravagantele, ostentația, a omului firesc, necontrafăcut, constant și fundamental bun. Nu prea e la modă stilul acesta. De ce alegeți să fiți contra curentului?*

S-a spus frecvent, începând cu volumul meu de debut, că aş fi, ca poet şi ca om, „împotriva curentului”. Dar vă asigur că niciodată, absolut niciodată, nu mi-am pus în gând să fiu împotriva vreunui curent, sau sub obedienţa vreunui curent. Nu sunt nici împotriva, nici pentru. Îmi ajunge că *sunt*. Faptul că *sunt în lume* şi că tânjesc *să mă aflu, ca fiinţă, în spirit* îmi ocupă tot timpul şi îmi devoră toată energia. Dar, în fond, mă bucur că e aşa: **Cantitatea de fiinţă acumulată în operă îi conferă acesteia valoare**. Materia e moartă, numai duhul e viu.

- *Circulă legenda că Eugen Dorcescu nu a fost văzut niciodată într-un autobuz şi probabil că nu va fi niciodată întâlnit acolo. Cât adevăr e în această afirmaţie?*

E, într-adevăr, o legendă. A lansat-o, şăgalnic, unul din tinerii mei prieteni.

- *Pe cartea dumneavoastră de vizită, figurează „profesiile”: poet, prozator, eseist, traducător din limba franceză, editor. Vă mai propuneţi să adăugaţi ceva?*

Nu e de-ajuns? Aş adăuga, eventual, faptul că, editor fiind, am avut şansa de a evita durerosul conflict dintre vocaţie şi profesie.

- *În ce limbă v-ar plăcea să vă vedeţi tradusă o parte din creaţie?*

Poeziile mele, ca şi unele texte critice, au apărut în diverse limbi: italiană, franceză, germană, sârbă, maghiară. Eu însumi am tradus şi am publicat în limba franceză un număr de poezii proprii. Sper, însă, ca, în curând, să tipăresc un volum (poate „Elegiile”, poate „Moartea tatălui”) în traducerea englezească a unui om de talent şi de spirit. Îmi place mult limba engleză, dar nu o cunosc într-atât de bine, încât să mă încumet (ca în cazul francezei) la o tălmăcire solitară.

- *Soţia dumneavoastră, doamna Olimpia Berca, este şi ea scriitoare. Îi acceptaţi corecturile pe text, atunci când vă sugerează o schimbare?*

De ce nu? Am lucrat ani de zile ca editor şi ştiu cât de bine venite sunt, uneori, corecturile de ordin filologic. Mai ales că normele se schimbă. Precum recentul „niciun”, în loc de „nici un”.

- *Ce detestaţi cel mai mult în literatură?*

Absenţa grosolană şi ostentativă de spirit. Cea de care autorul se va ruşina mai târziu şi care, insidioasă, perfidă, îi va ruina reputaţia şi-i va distruge opera.

Interviu realizat de Cosmin LUNGU

NOTĂ

1. Între timp, a mai apărut volumul de poezie *În Piața Centrală*, Editura Marineasa, Timișoara, 2007 (Cu o prefață de Virgil Nemoianu; Text coperta a IV-a: Virgil Nemoianu).

EUGEN DORCESCU (Răspuns la Ancheta *Orizont*, 7, 2007: „Ce înseamnă – pentru dumneavoastră – acasă?”):

Am câteva tipuri de răspuns la această întrebare.

Mai întâi, unul de *factură ontologică*, imediată, ținând de evidență, de realitatea contingentă, de inter-relația – rațional-sentimentală – a persoanei mele cu mediul geografic, istoric, lingvistic, social în care trăiesc. Din acest unghi, **acasă** înseamnă, pentru mine, România – Timișoara – propria casă – familia (biologică, duhovnicească, profesională). În legătură cu familia, în sens restrâns, nuclear, o precizare: „Je n’ai jamais appelé ma femme autrement que ‘ma demeure’” (Marek Halter, citând, la rându-i, cuvintele unui înțelept).

Concomitent, ca ființă spirituală, **homo spiritualis, pneumatikos**, eu știu prea bine „că nu avem aici cetate stătătoare, ci căutăm pe aceea ce va să fie” (**Evrei 13, 14**), știu că va trebui „să îmbrăcăm”, odată și odată, acea „zidire de la Dumnezeu, casă nefăcută de mână, veșnică în ceruri” (**2 Corinteni 5,1**).

Așadar, tot pentru mine, dar, de data aceasta, în calitatea mea de entitate spirituală, **acasă** înseamnă, **Împărăția**, precum și, pe durata vieții pământești, **Cartea** din care am aflat că **Împărăția** există și că, dacă mă voi arăta vrednic, mă așteaptă și, poate, mă va primi, cândva. **Cuvântul** este cel mai sigur și mai consolator **acasă**. Acesta ar fi un răspuns așa-zicând *metafizic* la întrebarea pe care ați avut gentilețea să mi-o adresați.

Și mai am un răspuns, unul ce ține de ființă, de ființare, un răspuns de natură *estetică* și *existențială*. Anume: **Acasă** sunt scrierile mele, **acasă** este, mai cu seamă, poezia mea, dată fiind capacitatea textului artistic, în genere, de a exprima atât ființa în sine, cât și ființa în act.

Voi detalia puțin această afirmație, spre a clarifica lucrurile. Din câte cred – am ajuns să conștientizez abia acum, târziu, acest posibil adevăr – **poezia mea explorează spațiul, mai puțin frecventat, dintre subconștient și conștiință**. Subconștientul, inepuizabil, prin natura sa, irigă, constant, acel limb, acel teritoriu de perpetuă semiobscuritate, asigură, altfel spus, „materia” și potențialitatea sensului, iar lumina conștiinței vine cu încercarea de a structura, de a face comunicabilă pulsația, substanța abisală, inefabilă, a ființei. Echilibrul, mereu tensionat, dintre cele două forțe, nicidecum prevalența, fie și temporară, a vreuneia

dintre ele, ar putea fi, bănuiesc, una din definițiile acestei poezii. Eu sunt **artist**, nu **acrobat**, eu explorez **sensuri** (existențiale și estetice), nu manevrez **gesturi** (care, oricât de abile ar fi, rămân, întotdeauna, și în mod fatal, superficiale, factice), chiar dacă forma (expresia) nu-mi este deloc indiferentă. Enunțul are o motivație vitală, nu convențională. Așadar: **tema – și chiar stilul – scrierilor mele își au sursa exact în penumbra ce rezultă din impactul subconștientului și conștiinței**. Or, în acest cronotop, pe cât de virtual, pe atât de real, se întâlnesc, se armonizează toate nivelurile eului: și senzorialitatea, și rațiunea, și afectul, și intuiția (cu angoasa ei adiacentă), și revelația (ce aduce cu sine iluminarea). Aici se regăsesc, deci, toate ipostasurile ființei și, în consecință, toate înțeleșurile, amintite mai sus, ale lui **acasă**.

„EU SUNT SCRIITOR. NICI MAI MULT, NICI MAI PUȚIN, NICI ALTCEVA”

Interviu cu Eugen Dorcescu

1. Am un defect: ori de câte ori citesc o carte al cărei autor îmi e cunoscut (dintr-o întâlnire, discuție etc.), caut replici, povești ce mi-ar putea dezvălui că anumite personaje sunt reale, că volumul e autobiografic. Așadar, vă întreb ex abrupto, cât din „L’histoire d’une névrose” – ultima dumneavoastră carte publicată – e „l’histoire d’un écrivain reconnu”? Cât din Eugen Dorcescu se regăsește în domnul E.?

E. D.: Totul. Și nimic. Așa se întâmplă în artă. Exemplul celebru este chiar Gustave Flaubert, cu a sa *Madame Bovary*. Orice am scrie, scriem, de fapt, mereu, despre noi înșine. Și, când am ajuns la capătul drumului, constatăm că n-am aflat mai nimic despre noi înșine. Atrag atenția, totuși, apropo de *L’histoire d’une névrose*, că autobiografismul și referențialitatea îl pot îndepărta pe cititorul ce caută asemănări de semnificația estetică a textului. Sunt un scriitor prea bătrân și prea experimentat ca să-mi pun gândurile pe hârtie la repezeală, „de-a dreptul”.

2. Spuneți în finalul cărții, ca într-o explicitare a titlului ales pentru volum, că „nimic nu e plănuțit, răsucit, intertextualizat, în paginile ce-i țin companie. Nimic. Totu-i trăit și, până la un punct, recognoscibil”. Sunt curios și eu, precum doamna E. (personaj central al cărții), până la ce punct? Și aștept un răspuns mai puțin evaziv decât cel din carte....

E. D.: E un punct determinabil doar cu instrumentul intuiției, fiindcă el se situează în realitatea secundă, în geografia secundă, în ontologia secundă –

altfel spus, în teritoriul unde materia primă a vieții devine (dacă devine) artă. În acel punct, la acea graniță, se face, pe de o parte, translația de la subiectul enunțării la subiectul enunțului (separarea lor) și, pe de altă parte, se realizează (sau ar trebui să se realizeze) echilibrul între referențialitate, ficțiune și transfigurare. Aceste două salturi configurează, cred eu, mecanismul de profunzime, care certifică transferul de la simpla relatare la textul artistic valid. Se adaugă, desigur, tot ca niște criterii ale performanței estetice, palierele compozițional și stilistic, unde intervin, dincolo de talent, de dar, și învățătura, priceperea. Dar în amintitul punct, în arealul unde eul empiric devine personaj și referentul (faptul de viață) eveniment estetic (semn), nu poate ajunge decât cel care este făcut pentru un asemenea demers.

3. Între coperte, se află unsprezece povestiri francofone, cu un certificat de naștere parțială în Germania și cu un fir epic înnodat în România. Cui aparține mai mult volumul?

E.D. : Reperele pe care le pomeniți sunt mai mult sau mai puțin circumstanțiale. În mod esențial, volumul aparține de ceea ce înțeleg eu prin „acasă”. Am răspuns, de curând, unei întrebări referitoare nemijlocit la acest concept. Așadar, întrucât nu mi-am schimbat opinia, voi rezuma acel răspuns. Pentru mine, ca ființă istoricește identificabilă, „acasă” înseamnă România – Timișoara – familia – propria-mi casă. Concomitent, ca ființă spirituală, ca entitate atemporală și aspațială, înțeleg prin „acasă” Împărăția celestă și Cartea care mi-a spus că aceasta există și că, dacă voi fi găsit vrednic, mă va primi cândva. Cuvântul sacru este, pe durata vieții pământești, cel mai sigur „acasă”. În fine, ca ființă în act, ca om ce trăiește și acționează într-un anume fel, desemnez prin „acasă” scrierile mele, mai cu seamă poezia mea. Iar ele, toate, am deslușit acest lucru abia acum, târziu, au explorat și explorează spațiul, mai puțin frecventat, dintre subconștient și conștiință. E un teritoriu unde lumina și întunericul coabitează, uneori dramatic, unde ceea ce este abisal și inefabil este recuperat și devine comunicabil, un spațiu de penumbră, unde senzorialitatea, intuiția, angoasa, revelația, iluminarea se întâlnesc. Ei bine, acestui tărâm îi aparține, aidoma celorlalte cărți ale mele, și *L’histoire d’une névrose*.

4. Istoria unei nevroze, subliniază domnul E., nu e sinonimă cu „L’histoire d’une névrose”. V-ați asumat mai multe riscuri alegând un titlu în franceză, printre care și pe acela de a nu fi înțeles și vândut. Mai poate fi astăzi scriitura neafectată de marketing, de economia de piață, de goana după profit?

E.D. : Nu văd de ce marketingul ar fi incomodat de un titlu în franceză, de altfel imediat traductibil. Nu cred că îl sperie nici scurtele inserturi franțuzești din interiorul cărții. De ce să subestimăm, neapărat, marketingul, închipuindu-ne, a priori, că refuză să fie poliglot și că promovează doar literatură de un anumit tip? Știți care este convingerea mea? Convingerea mea este că, dincolo de o eventuală mirare inițială, ba, poate, chiar datorită (și) ei, *L’histoire d’une*

névrose are, măcar în principiu, o largă adresabilitate. Tematica, subiectul, structura, stilul fac din ea o carte ce îi poate interesa, deopotrivă, atât pe cititorii obișnuiți, cât și pe comentatori (critici, teoreticieni) sau pe scriitori. Repet: în principiu. Nu afirm că lucrurile se petrec, cel puțin deocamdată, chiar așa. Dar sunt convins că textul este în măsură să genereze și lectură pur și simplu, și reflecție profesională (profesionistă), și metatext.

5. Titlul cărții are un tâlc, deslușit înspre final: se conturează ca o revelație avută de domnul E. în timp ce privea spre televizor. Credeți în semne providențiale?

E.D.: Cred. („Vezi că Dumnezeu vorbește când într-un fel, când într-alt fel, dar omul nu ia aminte”, Iov 33, 15). Dar, ca să ai parte de un miracol, trebuie să fii demn de el. Or, nu știu dacă eu mă pot considera vrednic de semne și miracole.

6. Nevroza din cartea dumneavoastră e mereu înăbușită. Nu degenerează niciodată în nebunie. Care e supapa?

E.D.: Trecerea din teritoriul incert, apăsător, distrugător, alienant, unde domină *homo animalis*, în teritoriul pur și vindecător, unde se află cu adevărat acasă *homo spiritualis*.

7. Domnul E. trăiește într-o lume nevrozată, pe alocuri chiar ne-bună, din care admite că nu se poate sustrage. Cunoaște acel „mediu maladiv, gesticulant, gălăgios, delirant, himeric”... Există pentru lumea lui, a noastră, în definitiv, un leac, o speranță de vindecare?

E.D.: Tocmai că domnul E. se poate sustrage nevrozei. Mai mult: el chiar s-a sustras nevrozei. Domnul E. scrie o istorie a acesteia, o poveste, în ce-l privește, încheiată. Se situează, pe deplin avertizat, lucid, atât în interiorul, cât și în afara nevrozei, o contemplă, încearcă să-i identifice cauza și să sugereze, eventual, o soluție. Domnul E. știe că pierderea (ignorarea voită) a Centrului duce la dezorientare și rătăcire. Știe că omul care se încapătânează să-L uite pe Dumnezeu va cădea pradă, mai devreme sau mai târziu, idolatriei și demenței. Știe și că ar putea exista vindecare, dar numai dacă suntem doritori și capabili s-o acceptăm: „Eu sunt Domnul Dumnezeuul tău Care te vindecă” (Exodul 15, 26). Totuși, domnul E. rămâne sceptic, așa cum probează finalul cărții: „C’est l’homme qui a introduit le desordre dans l’univers”.

8. „Omul este un animal nebun” (Peter Weiss, citat de domnul E.). „Omul e o ființă care și-a ratat șansa” – domnul E. Ați putea să îi oferiți omului o definiție mai optimistă?

E.D.: Da. Poate că omul este și un „animal nebun”, cum afirmă, poeticește, Peter Weiss; el, omul, este, cu siguranță, o ființă care și-a ratat șansa, așa cum declară domnul E.; de asemenea, omul este, indiscutabil, și o ființă întru

moarte (Dasein – zum – Tode – Heidegger); dar, după convingerea mea, mai presus de orice, și înainte de orice, și la capătul a orice, omul este ființă întru mântuire.

9. „Adevăratul om de spirit, omul duhovnicesc, pneumatikos, spiritualis, este incompatibil cu dezbinarea și harța, cu politica, de pildă” – spune domnul E. Nu le-ar plăcea multor politicieni actuali să audă o asemenea replică. Acceptați să fiți nepopular?

E.D.: Credeți că s-ar putea supăra cineva pentru atâta lucru? Pentru un enunț dintr-o carte de literatură? E opinia unui personaj, nu un text de atitudine, precum cele din jurnale. Pe de altă parte, nu cred că sunt nepopular. Și ar fi nedrept să fiu nepopular. Eu îmi iubesc semenii, și sunt absolut convins că, laându-mi, mă bucur de dragostea lor, oricum a multora dintre ei.

10. Nici scriitorii sau editorii nu scapă nesancționați de domnul E. „Sunt prea mulți autori naivi și prea mulți editori naivi. Ori inutili. Ori aculturali”. E o aluzie la lumea în care a apărut cartea?

E.D.: Cum spuneam anterior, cel ce vrea să descifreze corect textul, trebuie să evite capcana auto-biografismului (a identificării autorului cu personajul) și pe cea a referențialității (a trimiterii directe la o anume stare de fapt). Cartea nu face nici o aluzie. Ea încearcă să evoce, cu mijloacele spontaneității estetice, cum se reflectă, în contingență, în realitatea imediată, principiile care conferă dinamismul, uneori dureros, al existenței noastre: materia și spiritul.

11. Pentru proză e nevoie de ceva în plus decât pentru poezie? Cât de greu se face pasul de la vers la frază?

E.D.: Literatura scrisă de mine, în întregul ei, este de factură spirituală. Ea denunță ceea ce numeam altă dată „farsa ontologică”, pretenția aparenței de a fi realitate. Altfel spus, promovează o poetică a non-imanenței. Poezia și proza nu sunt altceva decât drumuri către artă, fiecare având, firește, timpul său (cum spune Ecclesiastul) și mijloacele sale (expresia analitică, în cazul prozei; expresia sintetică, în cel al poeziei). Or, acum, printr-o decizie supra-ordonată voinței mele, fiind timpul prozei, nu mi-a fost greu să găsesc și mijloacele specifice acesteia.

12. Nu păreți genul de om care vânează celebritatea literară. E un defect sau o calitate?

E.D.: De ce-aș vâna celebritatea? Oricum, împotriva a ceea ce-și închipuie unii (care o confundă cu notorietatea), celebritatea nu se lasă vânată. Dacă vrea să vină, dacă e să vină, vine ea singură, de bună voie. Celebritatea nu se măsoară cantitativ, e distinsă și rezervată. Notorietatea, dimpotrivă, hămesită după

număr și extindere, ajunge să fie, deseori, din păcate, trivială... Dar, e adevărat, nu mi-am propus niciodată să fiu impresar al propriei opere, deși n-am ezitat s-o promovez, atunci când am considerat că e locul (și momentul) potrivit. *To the happy few...*

13. Aveți încredere în posteritate, în interesul generațiilor viitoare de a (vă) citi?

E.D.: Da, contez și pe posteritate. Am încredere în memorie, în puterea spiritului de a se opune uitării, aneantizării, morții. „Vaincre, c'est durer” (Marek Halter).

14. Intelectuali de neîndoieală valoare, universitari pe deasupra, și-au pronunțat public mirarea că scriitorul Eugen Dorcescu nu le predă studenților. De ce nu?

E.D.: De ce da? Am declarat și cu un alt prilej: Eu sunt scriitor. Nici mai mult, nici mai puțin, nici altceva. Acesta este darul meu de har. Și îmi e de-ajuns.

15. Într-o lume prea realistă, ați mai alege acum să fiți un umanist?

E.D.: Exact o lume prea realistă are nevoie de umaniști. De umaniști deocentriți, hristocentriți. În orice fel de lume, însă, eu aș încerca și m-aș strădui să fiu, aș alege să fiu ceea ce voi deveni – adică, în lupta dintre carne și duh, care m-a sfâșiat toată viața, m-aș așeza, necondiționat, ca și acum, alături de valorile duhului.

Interviu realizat de Cosmin LUNGU

Focus Vest, 31/2007

REMEMBER (sic !)

Home search and sitemap contact info, address OSA / Guide / RIP / 1956 / RFE/RL
Background Reports : Subjects | Browse | Search The text below might contain errors
as it was reproduced by OCR software from the digitized originals, also available as
Scanned original in PDF <../pdf/52-6-141.pdf>. BOX-FOLDER-REPORT: 52-6-141
TITLE: Cultural Policy Discussed at Meeting on Literary Criticism BY: Anneli
Maier DATE: 1978-6-15 COUNTRY: Romania ORIGINAL SUBJECT: RAD
Background Report/124 --- Begin --- RFERL RADIO FREE EUROPE Research
RAD Background Raport/124 (Romania) 15 June 1978 CULTURAL POLICY
DISCUSSED AT MEETING ON LITERARY CRITICISM By Anneli Maier
Summary: Coming after a period of particularly harsh attacks against liberal literary
critics waged by writers close to the party leadership, the recent criticism colloquy is
remarkable for at least two reasons: first, because it gave liberal critics an opportunity
to voice their dissatisfaction with the limitations imposed on their freedom of
opinion, and with the status they have been forced into, which favors opportunism as
a result of a combination of political and material pressures; and second, because the
addresses delivered at this colloquy have been published, be it only in a monthly with
as low a print run as Viata Romaneasca. The critical utterances against the dogmatic
Dost-1971 literary policy and the more generous information policy on this particular
occasion might perhaps be taken as signs of a more liberal cultural policy as a whole,
were it not for the general context of the multilevel over-all censorship system that
has been perfected over the past year. * * * A National Colloquy on Literary
Criticism and Literary History was held on 15 and 16 December 1977 in Bucharest.
Excerpts from the speeches made there were published in Romania Literara, [1] and
the full texts of all 39 addresses were printed in the Writers' Union monthly Viata
Romaneasca, [2] "the sarcophagus of glass" as Everac called it at the Drama
Colloquy.[3] A ----- (1) No. 51, 22 December 1977. (2) In the
double, January-February 1978 issue. (3) Karpaten Rundschau No. 22, 2 June 1978.
This material was prepared for the use of the editors and policy staff of Radio Free
Europe. [Page 2] comparison of the abridged resumes and of the full versions is
striking, providing a revealing insight into a particularly lively and critical discussion
about both specific and general problems of literature and literary policy. The status
of literary critics and the role of literary criticism had again been made the subject of
press discussion in Romania in the second half of 1977. [4] The press debate had
Started as an officially inspired campaign designed to discredit those critics
considered liberal, but as the discussion proceeded, it was those very critics who rose

to defend their profession and their reputation. The campaign, triggered by Titus Popovici's speech at the June 1977 CC plenum, [5] was climaxed by an article by Eugen Barbu, like Popovici a CC member, in *Contemporanul*. [6] That article, which revealed that Barbu was one of the persons behind the whole campaign, stated that literary criticism en bloc displayed signs of becoming degenerate, and accused the critics themselves of "insolence" and "lack of culture." Barbu also wrote that the writers must launch a campaign to "chase away and exterminate these stray dogs" from the field of literary criticism. Barbu's article was sharply rejected by the Cluj critic and university professor Mircea Zăciu, in the students' cultural monthly *Amfiteatru*. [7] It was Romanian Writers' Union Chairman George Macovescu who first suggested holding a national meeting to discuss the problem of literary criticism, according to what Ion Ianoși, chairman of the criticism section of the Bucharest Writers' Association, said in his address to the colloquy. The Bucharest Writers' Association had first thought of holding an enlarged meeting of the criticism section, but Macovescu "expressed confidence in the idea of enlarging this meeting to the dimensions of a national colloquy," an idea which, Ianoși said, "scared us a little," but Macovescu eventually carried the field. The importance of the colloquy was quite considerable for it served as an opportunity to discuss not only the status of critics, but also basic problems of current cultural policy, and was the venue of the first attack by liberal critics upon the post-1971 dogmatic cultural policy. These liberal critics went so far as to search out the names of those to be called to account for the errors of that period. The polarization between liberal critics and dogmatic, close-to-the party writers, as has emerged from last year's "criticism of -----" (4) See Romanian Situation Report/26, Radio Free Europe Research, 12 August 1977, Item 4. (5) See Romanian SR/22, RFER, 8 July 1977, Item 1. (6) No. 34, 25 August 1977. (7) No. 9, 1977. [Page 3] criticism" campaign, was often raised at the colloquy, but it did not lead to a dialogue between the two sides for the simple reason that the writers who had attacked the critics most violently in the press did not show up at the meeting. (As a matter of fact, the only writer who spoke at the criticism meeting was Ștefan Augustin Doinaș, remembered for his courageous protest against censorship at last year's Romanian Writers' Conference). Pointing this out, the critic Nicolae Manolescu wondered: Where are [the writers] dissatisfied with criticism? Why do they prefer to express their dissatisfaction elsewhere? Why do they not speak up here, in front of us. . . ? Why did Eugen Barbu not come? Why did Titus Popovici not come? Why did Eugen Jebeleanu not come? Why did so many other writers not come? Where is Marin Preda? Where is Geo Bogza? . . . What can we expect -- let me say this -- from them? Books or other surprises? Comparing last year's "criticism of criticism" campaign with the discussions on similar topics waged between 1964 and 1967, Manolescu remarked that whereas the discussion that started in the 1960s "had sprung up spontaneously, within the writers' guild, as if reflecting a need to elucidate and to verify the trustworthiness of our [professional] tools," the 1977 campaign started "against the critics' will, or without their knowledge, triggered by the unprincipled outburst (coming, however, after a certain time had passed) of one of our colleagues, a writer." Alexandru Paleologu was even more explicit, naming the specific writer in question:

CC member Titus Popovici who, at the June 1977 CC plenum had said that "if Marxist critics can deal with Thomas Mann and James Joyce, this gives scope to other critics -- non-Marxist ones, I was made to understand -- who pollute the intellectual air which we breathe." It should be remembered at this point (8) that Ceausescu in his closing speech at the plenum, had explicitly approved of Popovici's stand and had emphasized the fact that "there is only one single philosophical concept in Romania -- not several -- dialectical and historical materialism." The Cluj critic and university professor Mircea Zaciuc once more referred to his polemics with Eugen Barbu, accusing the latter and "some other writers" of "a desire to manipulate" and of "exerting unwanted pressure" on literary critics, while Ovid S. Crohmalniceanu made it clear that this "attempt by a number of writers to turn literary critics into vassals" is terribly dangerous, because these writers not only have administrative power, but also important party connections: ----- (8) See Romanian SR/22, RFER, 8 July 1977, Item 1. [Page 4] Quite frequently, well-known writers in a "strong" position do not tolerate any criticism even if they write a weak book. Whoever dares to point out such shortcomings becomes their lifelong enemy: that critic will be confronted with a vindictive, lasting enmity wherever the writer in question has a real say, on reviews, at publishing houses and (unfortunately!) also sometimes higher up. Even worse, many of the sacred cows of Romanian literature, who are held responsible by many critics for the quasi-feudal system in Romanian criticism, are not genuine writers assigned administrative functions, but apparatchiks who have turned to writing: If only some officials entrusted with responsibilities in the sphere of literature did not imagine that their function can, by itself, awaken genius overnight, and if they only would not try to enforce enthusiastic reception of their books, the objectivity of criticism would no longer serve as a cause for dispute.

Eugen Dorcescu, the young critic who made the above statement at the colloquy, was most outspoken in his criticism of the administrative, political "factors" upon whom those literary critics depend who "complicate the [critics'] status, by obliging them to endeavor, even before dealing with literature, to conquer their own independence." Dorcescu gives a realistic description of what it means to be a critic in present-day Romania: having to make a choice, day after day, between accepting censorship and the manipulation of one's true opinions or else suffering material hardships and giving up the profession of critic. Critics writing in a review, Dorcescu said, are "dependent upon the editor-in-chief, who can reject or change the [critic's] text to accord with his own preference, or who can take away the critic's column at the slightest sign of insubordination or even have the critic 'exiled' to the countryside. . ." Briefly the basic problem can be put as follows: "In order to be able to resist, the critic must first exist, and in order to exist, he must have an outlet to publish his material." **Dorcescu asks himself why the critic must pass through this "purgatory of constant pressure" and he finds that the answer is Simple: because he has not been given any choice. "You do not want to write this way?" -- you are told. "That's your business. But please note that X or Y is ready at any time to do so." There will always exist a Constantin Sorescu or a Traian Filip ready to praise or to insult upon orders, people who can be used as a blackmail threat against you. It should**

be noted that Sorescu and Filip are the "acknowledged" literary critics of Eugen Barbu's cultural weekly Saptamîna. [Page 5] Several speakers at the colloquy confirmed Dorcescu's highly negative evaluation of the critic's status in present-day Romania, something that is quite significant, since, to quote Eugen Simion, "the democratic nature of a literature is judged by how well the critical spirit can be manifested," whereas, to quote Paleologu: It is an obvious and well-known fact that the two terms "criticism" and "dogmatism" are contradictory. Wherever we detect an allergy to criticism, we can be sure that that is where dogmatism or a tendency toward dogmatism exists (subl.n., E.D.). The influence of criticism on literary life, Mircea Zăciu said, will be nonexistent "as long as its right to veto is virtually nil, as long as criticism is distorted, turned into derision, or simply stifled." Besides the main problem formulated by Eugen Simion ("A critic must be able to express his opinion with full independence of spirit and he must have [a place] where he can express his opinion"), many other speakers (Paleologu, Manolescu) made it plain that the authors of reviews and books of criticism earn much less than do those engaged in other literary genres. Furthermore, Manolescu reiterated the stand he adopted -- as he said -- at the Romanian Writers' Conference last May (the text of his speech has never been published) asking that critics be given a special status as far as membership in the Romanian Writers' Union is concerned. Even Alexandru Piru, formerly editor-in-chief of the Craiova monthly Ramuri, and a man who has not built up a reputation as a liberal, said that "at present, most of the critics who maintain a firm, courageous stand have nowhere to place their articles." The question arises whether the publication of these often rather outspoken and critical pronouncements by liberal critics of the older generation (Paleologu, Zăciu), the middle generation (Manolescu, Simion), and the youngest generation (Dorcescu, Ionescu) is meant to serve as a safety valve for long-restrained dissatisfaction with the dogmatic post-1971 cultural policy. Furthermore, the party leaders may consider the co-operation of the critics necessary, since a major goal of current cultural policy is to create a literature suitable for export. It is also possible that the new chairman of the Romanian Writers' Union, former Minister of Foreign Affairs George Macovescu, is trying to win the good will of the writers by creating the semblance of a more liberal literary climate. In his closing speech at the colloquy, Macovescu promised the critics that he would fulfill one of their oldest demands: the creation of a review devoted to literary criticism. [Page 6] Considered in itself, this colloquy is, indeed, a step toward greater freedom for the literary critics to speak out about their problems, which are the problems of all writers. The question remains, however, whether this (and possibly other moves of this kind) will really produce a substantial change in the party's cultural policy, which lies at the root of the critics' dissatisfaction. - end - OSA / Guide / RIP / 1956 / RFE/RL Background Reports : Subjects | Browse | Search © 1995-2006 Open Society Archives at Central European University

FIȘĂ BIO-BIBLIOGRAFICĂ

EUGEN DORCESCU

1. Nume: BERCA
2. Prenume: EUGENIU
3. Pseudonim: **EUGEN DORCESCU**
4. Data nașterii: 18 martie 1942.
5. Locul nașterii: Târgu-Jiu, județul Gorj, Str. Victoriei, nr. 93.
6. Părinții: tatăl – Eugenie Berca, învățător; mama – Alexandra Berca (născută **Dorcescu**), învățătoare.
7. Căsătorit cu Olimpia Berca, stilistician, istoric și critic literar.
8. Studii: Liceul “Frații Buzești” din Craiova (absolvit în 1961); Facultatea de Filologie a Universității din Timișoara (1966).
9. Funcții: cercetător, cercetător științific și cercetător științific principal, la Filiala din Timișoara a Academiei Române (1966 – 1984); redactor (1985), redactor-șef (1985 – 1989), director (1990) la Editura Facla din Timișoara.
10. Doctorat: Doctor în filologie, cu teza *Structura lingvistică a metaforei în poezia română modernă* (Universitatea din Timișoara, 1975).
11. Data primirii în Uniunea Scriitorilor: 1976.
12. Colaborări la reviste: “Luceafărul”, “Viața Românească”, “Amfiteatru”, “Familia”, “Steaua”, “Orizont”, “Convorbiri literare”, „Poezia”, „Limba română”, „Limbă și literatură”, “Paralela 45” (Timișoara), „Arhipelag”, „Meridianul Timișoara”, „Poesis”, „Orient latin”, „Banat”, „Reflex”, „Caligraf”, „Saeculum”, „Rostirea românească”, „Columna”, „Anotimpuri literare”, „Ardealul literar și artistic”, „Focus Vest”, „Învierea” (Timișoara), „Farul creștin” (Oradea), „Harul” (Lugoj), „Timpul” (Târgu-Jiu), “Libertatea” (Novi Sad), “Impegno” (Mazara del Vallo, Italia), “Il punto” (Milano, Italia), “Kulturen Jivot” (Skoplje, Macedonia), „Dorul” (Norresundby, Danemarca), „Orte” (Elveția), “Letras rumanas” (Spania) etc. Colaborări multimedia: Radio – București, Radio – Timișoara, Radio – Reșița, TV Analog – Timișoara, TV Europa Nova – Timișoara, TVR – Timișoara etc.
13. Colaborări la volume colective: „9 pentru eternitate”, Asociația Scriitorilor din București, 1977; „Noul Atlas lingvistic român pe regiuni. Banat”, Editura Academiei Române, București, 1980 (și urm.); „Ceasuri de seară cu Ion Agârbiceanu”, o carte gândită și alcătuită de Mircea Zăciu, Editura Dacia, Cluj – Napoca, 1982; „Limbaj poetic și versificație în secolul al XIX-lea”, Universitatea

- din Timișoara, 1975 – 1984; “Poeti romeni contemporanei”, coordonatori Cezar Ivănescu, Mihai Ungheanu și Ion Marin Almăjan, Traducere Viorica Bălțeanu, Città di Mazara del Vallo, Italia, 1986; Lucian Alexiu, “Casa Faunului. 40 de poeți contemporani transpuși în engleză, franceză și germană”, Editura Hestia, Timișoara, 1995; “O mie și una de poezii românești”, Antologie de Laurențiu Ulici, Editura Du Style, București, 1997; „Dicționarul scriitorilor români”, coordonatori Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Editura Fundației Culturale Române, București, 1998 etc.
14. Debutul absolut: “Viitorul”, Turnu-Severin, 1969 (o proză poetică); “Luceafărul”, 1970 (poezie). Debutul în revistă (“Luceafărul”) a fost vegheat de Al. Philippide, Ștefan Bănulescu și Cezar Baltag.
 15. Debutul editorial: **Pax magna**, poezie, Editura Cartea Românească, București, 1972.
 16. Opera tipărită: **Pax magna**, poezie, Editura Cartea Românească, București, 1972 (debutul editorial a fost vegheat de Mircea Ciobanu, Marin Preda și Mihai Gafița); **Metafora poetică**, eseu, Editura Cartea Românească, București, 1975; **Desen în galben**, poezie, Editura Facla, Timișoara, 1978; **Embleme ale realității**, eseu, Editura Cartea Românească, București, 1978; **Arhitectura visului**, poezie, Editura Facla, Timișoara, 1982; **Culegătorul de alge**, poezie, Editura Facla, Timișoara, 1985; **Dodoacă și Biciușcă**, proză fantastică, Editura Facla, Timișoara, 1986; **Castelul de calcar**, proză fantastică, Editura Ion Creangă, București, 1988; **Căsuța fermecată**, povestiri, Editura Junimea, Iași, 1989; **Epistole**, poezie, Editura Dacia, Cluj - Napoca, 1990; **Cărarea din insulă**, proză fantastică, Editura Excelsior, Timișoara, 1991; **Psalmii în versuri**, Editura Excelsior, Timișoara, 1993; **Cronică**, poezie, text coperta a IV-a G. I. Tohăneanu, Editura de Vest, Timișoara, 1993; **Piticul arămiu**, povestiri, Editura de Vest, Timișoara, 1995; **Abaddon**, poezie, Editura Amarcord, Timișoara, 1995; **Psalmii în versuri**, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Marineasa, Timișoara, 1997; **Ecclesiastul în versuri**, Editura Marineasa, Timișoara, 1997; **Pildele în versuri**, Editura Marineasa, Timișoara, 1998; **Poezii despre și pentru Raluca**, Editura Excelsior, Timișoara, 1998; **Scrisori la un prieten**, scrisori literare, Editura Excelsior, Timișoara, 2000; **Exodul**, poezie, text coperta a IV-a Adriana Iliescu, Editura Augusta, Timișoara, 2001; **Omul de cenușă**, poezie, antologie de autor, cu o prefață de Adrian Dinu Rachieru, scurtă crestomație critică („Opinii”) și bibliografie de Olimpia Berca, text coperta a IV-a Virgil Nemoianu, Editura Augusta, Timișoara, 2002; **Elegii**, poezie, text coperta a IV-a Adriana Iliescu, Editura Mirton, Timișoara, 2003; **Biblice**, volum antologic, conținând **Psalmii**, **Ecclesiastul**, **Pildele** și **Rugăciunea regelui Manase**, text coperta a IV-a Valeriu Anania, Editura Marineasa, Timișoara, 2003; **Moartea tatălui**, poezie, prefață de Ion Arieșanu, Editura Marineasa, 2005; **Basme și povestiri feerice**, volum antologic, Editura Eubeea, Timișoara, 2005; **L’histoire d’une névrose**, Unsprezece povestiri francofone, Editura Mirton, Timișoara, 2007; **În Piața Centrală**, poezie, prefață de Virgil Nemoianu, text coperta a IV-a Virgil Nemoianu, Editura Marineasa, 2007.
 17. Traduceri: Pierre Loti, **Doamna Crizantema**, Editura Excelsior, Timișoara, 1998.

18. Referințe critice (selectiv; pentru o listă mai amplă de autori și titluri, până la începutul lui 2002, vezi **Omul de cenușă**, p. 288 - 294):
19. **În reviste:** Mircea Iorgulescu, „Luceafărul”, 41, 1972; Marcel Pop-Corniș, „Orizont”, 26, 1972; Daniel Dimitriu, „Convorbiri literare”, 8, 1973; Dinu Flămând, „Amfiteatru”, 7, 1975; Aureliu Gogi, „România literară”, 33, 1975; Gheorghe Grigurcu, „Viața Românească”, 10, 1975; Doina Uricariu, „Amfiteatru”, 2, 1979; Brândușa Armanca, „Orizont”, 19, 1982; Lucian Alexiu, „Orizont”, 25, 1985; Costin Tuchilă, „Luceafărul”, 26, 1985; Felicia Moșoianu, „Argeș”, 9, 1985; Paul Miclău, „Orizont”, 2, 1988; Felicia Giurgiu, „Orizont”, 38, 1988; Laurențiu Ulici, „România literară”, 40, 1989; Viorel Horj, „Familia”, 5, 1990; Cornel Ungureanu, „Orizont”, 34, 1990; Nicolae Neaga, „Revista Teologică”, Sibiu, 3, 1993; Mircea Bârsilă, „Orient latin”, 3, Timișoara, 1994; Cornel Cârstoiu, „Gorjeanul”, Târgu-Jiu, 21 decembrie 1995; Adrian Popescu, „Steaua”, 1-2, 1996; Dorin Murariu, „Orient latin”, Timișoara, 12, 1997; Iulian Boldea, „Vatra”, Târgu-Mureș, 3, 1998; Adriana Iliescu, „Poesis”, 7-8, 1998; Ion Pachia Tatomirescu, „Orient latin”, Timișoara, 1, 2000; Victoria Milescu, „Universul cărții”, București, 11-12, 2000; Dana Chetrinescu, „Arhipelag”, Deva, 1 – 2, 2001; George Vulturescu, „Poesis”, 3 – 4, 2002; Livius Bercea, „Redeșteptarea”, Lugoj, 28 martie – 3 aprilie, 2002; Alexandru Ruja, „Paralela 45”, Timișoara, 7 mai 2002; Alexandru Ruja, „Orizont”, 7, 2002; Livius Petru Bercea, „Caligraf”, Drobeta Turnu-Severin, 6, 2002; Victoria Milescu, „Universul cărții”, 5 – 6, 2002; Ion Arieșanu, „Paralela 45”, Timișoara, 6 august, 2002; Adrian Dinu Rachieru, „Anotimpuri literare”, 37, 2002; I. F. Bociort, „Anotimpuri literare”, 39, 2002; Mircea Pora, „Focus Vest”, Timișoara, 47, 2002; Mircea Pora, „Orizont”, 11, 2002; Livius Petru Bercea, „Rostirea românească”, 7 – 12, 2002; Ildico Achimescu, „Prima oră”, Timișoara, 22 martie, 2003; Ionel Bota, „Reflex”, 7 – 8 – 9, 2003; Doru Timofte, „Reflex”, 1 – 2 – 3, 2003; Alexandru Ruja, „Paralela 45”, Timișoara, 1 aprilie 2003; Maria Irod, „Luceafărul”, 22, 2003; Ion Arieșanu, „Paralela 45”, Timișoara, 3 iunie 2003; Rodica Bărbat, „Rostirea românească”, 4 – 9, 2003; Emil Vasilescu, „Biblioteca”, 11 – 12, 2003; Mircea Bârsilă, „Ramuri”, 1, 2004; Alexandru Ruja, „Orizont”, 1, 2004; Livius Petru Bercea. Ioan Ardeleanu, „Banat”, Lugoj, 1, 2004; Livius Petru Bercea, „Caligraf”, 1, 2004; Adrian Dinu Rachieru, „Convorbiri literare”, 4, 2004; Gheorghe Mocuța, „Poesis”, 4 – 5, 2004; Constantin Stana, „Caligraf”, Drobeta Turnu-Severin, 6, 2005; Alexandru Ruja, „Paralela 45”, Timișoara, 5 iulie 2005; Alexandru Ruja, „Orizont”, Timișoara, 8, 2005; Constantin Buiciuc, Grațiera Benga, „Banat”, Lugoj, 11, 2005; Alexandra Andrei, „Timpul”, Târgu-Jiu, 10, 2006; Diana Soare, „Suplimentul de cultură”, Iași, 99, 2006; Constantin Stancu, „Agero”, Stuttgart, noiembrie, 2006; Alexandru Ruja, „Orizont”, 3, 2007; Ion Arieșanu, „Paralela 45”, Timișoara, 3 aprilie 2007; Maria-Diana Popescu, „Viitorul Argeșului”, Pitești, 319, 19 octombrie, 2007; Grațiera Benga, „Orizont”, 12, 2007; Livius Petru Bercea, „Banat”, Lugoj, 12, 2007; „Caligraf”, Drobeta Turnu-Severin, 1, 2008 etc. ; M.D., „Viața Românească”, 1 – 2, 2008; „El vuelo de Icaro. La opinion de Tenerife”, Spania, 23 martie 2008; Iulian Boldea,

- “Apostrof”, Cluj-Napoca, 2, 2008; Ion Arieșanu, “Banat”, Lugoj, 4, 5, 6, 2008; Laura Ceica, “Anotimpuri literare”, Timișoara, 63, 2008 etc.
20. **În volume:** Marian Popa, *Dicționar de literatură română contemporană*, Editura Albatros, București, 1977; Florea Firan, *Profiluri și structuri literare*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1986; Alexandru Ruja, *Parte din întreg*, I, Editura de Vest, Timișoara, 1994; Laurențiu Ulici, *Literatura română contemporană*, Editura Eminescu, București, 1995; Olimpia Berca, *Dicționar al scriitorilor bănățeni*, Editura Amarcord, Timișoara, 1996; Carmen Odangiu, *Jocul cu umbra*, Fundația Culturală „Ioan Slavici”, Arad, 1996; Gheorghe Mocuța, *La răspântia scriiturii*, Editura Mirador, Arad, 1996; Gheorghe Luchescu, *Din galeria personalităților timișene*, Editura „Dacia Europa Nova”, 1996; Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, *Dicționarul scriitorilor români*, D-L, Editura Fundației Culturale Române, București, 1998; Alexandru Ruja, *Parte din întreg*, II, Editura Excelsior, Timișoara, 1999; Aquilina Birăescu, Diana Zărie, *Scriitori și lingviști timișoreni*, Editura Marineasa, Timișoara, 2000; Gheorghe Mocuța, *Pe aceeași arcă*, Editura Mirador, Arad, 2001; Marian Popa, *Literatura română de azi pe mâine*, II, Fundația Luceafărul, București, 2001; *Who’s Who în România*, București, 2002; Rodica Opreanu, *Flux continuu*, Editura Augusta, Timișoara, 2002; Alexandru Ruja, *Literatura română contemporană. Poezia I*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2002; Ildico Achimescu, *Ca sticla, zidul*, Editura Augusta, Timișoara, 2004; Mircea Șerbănescu, *Timișoara – memorie literară II*, Editura Artpress, Timișoara, 2004; Mircea Lăzărescu, *Despre sărbători, grădini și logos*, Editura Brumar, Timișoara, 2004; *Dicționarul general al literaturii române, C – D*, Academia Română, Editura Univers Enciclopedic, București, 2004; *Dicționar al scriitorilor din Banat*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2005; Aurel Sasu, *Dicționarul biografic al literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2006; Alexandru Ruja, *Printre cărți*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2006; Ion Jurca Rovina, *În umbra scenei*, Editura Zamolsara, Timișoara, 2006; Al. Doru Șerban, Nelu Vasile, *Autori gorjeni și cărțile lor*, Editura Măiastra, Târgu-Jiu 2007; Paul Eugen Banciu, Aquilina Birăescu, *Timișoara literară. Dicționar biobibliografic al membrilor Uniunii Scriitorilor – Filiala Timișoara*, Editura Marineasa, Timișoara, 2007; Livius Petru Bercea, *Scriitori și cărți*, Editura Nagard, Lugoj, 2008 etc.
21. Premii literare: Premiul pentru poezie al Asociației Scriitorilor din Timișoara, acordat în 1983, pentru volumul **Arhitectura visului**, 1982; Premiul pentru poezie al Filialei din Timișoara a Uniunii Scriitorilor, acordat în 1994, pentru volumele **Psalmi în versuri**, 1993 și **Cronică**, 1993; Premiul pentru eseu al Filialei din Timișoara a Uniunii Scriitorilor, acordat în 2001, pentru volumul **Scrisori la un prieten**, 2000; Premiul Salonului Național de Carte “Cart Vest”, acordat în 2000, pentru volumul **Scrisori la un prieten**, 2000; Diploma de excelență a Direcției pentru Cultură, Culte și Patrimoniu cultural național al județului Timiș, 2002; Diploma și medalia “Pro cultura timisiensis”, 2002; Premiul de excelență, pentru întreaga operă poetică cu temă religioasă, acordat de Societatea culturală „Patrimoniu”, Timișoara, la Festivalul internațional de creație literară religioasă “Lumină lină”, ediția I, Timișoara, 2004; Premiul special pentru eseu, acordat la

același festival, ediția a II-a, 2005; Premiul „Prinos de mulțumire”, decernat la ediția a III-a a Festivalului internațional de creație literară religioasă, Timișoara, 2006; Diploma de excelență pentru întreaga activitate literară, acordată de Filiala din Timișoara a Uniunii Scriitorilor, 2006; Premiul literar „Nikolaus Berwanger” pe anul 2006, pentru întreaga creație poetică, decernat de Filiala Timișoara a Uniunii Scriitorilor. Marele premiu “Dosoftei”, la Festivalul internațional de creație literară religioasă, ediția a IV-a, Timișoara, 2007.

CUPRINS

Scurtă precuvântare	4
METAFORA POETICĂ	6
Simbolul artistic în „Cuvinte potrivite”	6
Metafora în discursul științific	12
Metafora în poezia lui B. Fundoianu	22
POEZIA MISTICO-RELIGIOASĂ. STRUCTURĂ ȘI INTERPRETARE	30
DESPRE CLASICI	39
Radu Stanca – poetul	39
Urmuz și realismul psihologic	41
Alexandru Philippide	43
Ion Pillat	45
Vasile Alecsandri – <i>Pasteluri</i>	47
Panait Cerna	49
Dimitrie Anghel	51
Al. Macedonski – <i>Rondeluri</i>	53
D. Iacobescu	55
George Bacovia	58
Mateiu I. Caragiale – <i>Pajere</i>	60
Ienăchiță Văcărescu	62
Paradisul satanic	64
DESPRE CONTEMPORANI	67
Virgil Teodorescu	67
Nichita Stănescu	69
Mircea Ciobanu	70
<i>Lumina de la capătul nopții</i> sau despre sociofilie	73
Arhitectura abisului lăuntric	75
Moartea lui Teo	78
Postbiografia	80
Implozia eului	81
Despre fascinație	84
Veșnica reîntoarcere	85

„Ușa ușilor”	86
Omul și puntea	89
Proza lui Aurel Gheorghe Ardeleanu sau despre acronie	91
Proza lui Lucian P. Petrescu. – O poetică a non-imanenței –	94
Critica anthro-po-glossică	99
De la Cetatea Poemului la Civitas Dei	100
Între angoasă și iluminare	103
Paradisul pierdut	104

ANEXE

Mărturia stihuitorului	108
„Detest absența grosolană și ostentativă de spirit”. Interviu cu scriitorul Eugen Dorcescu – realizat de Cosmin Lungu	113
Eugen Dorcescu – Răspuns la Ancheta <i>Orizont</i> , 7, 2007: „Ce înseamnă, pentru dumneavoastră, acasă?”	119
„Eu sunt scriitor. Nici mai mult, nici mai puțin, nici altceva”. Interviu cu Eugen Dorcescu – realizat de Cosmin Lungu	120
Remember	125
Fișă bio-bibliografică: Eugen Dorcescu	129